This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

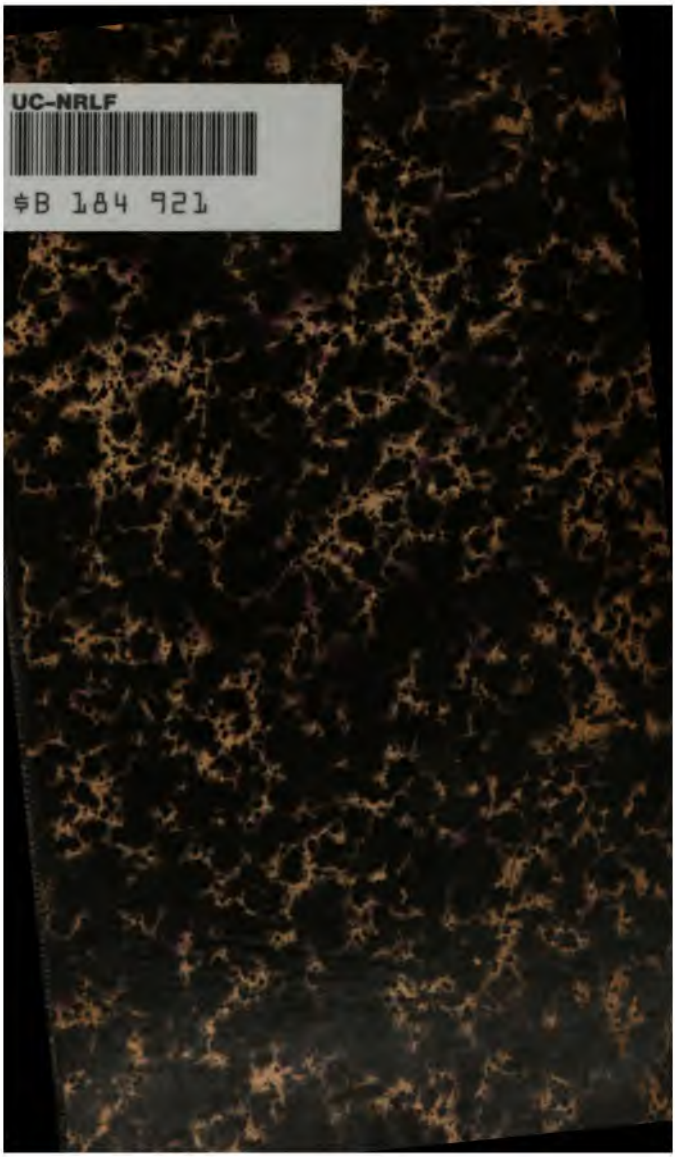
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

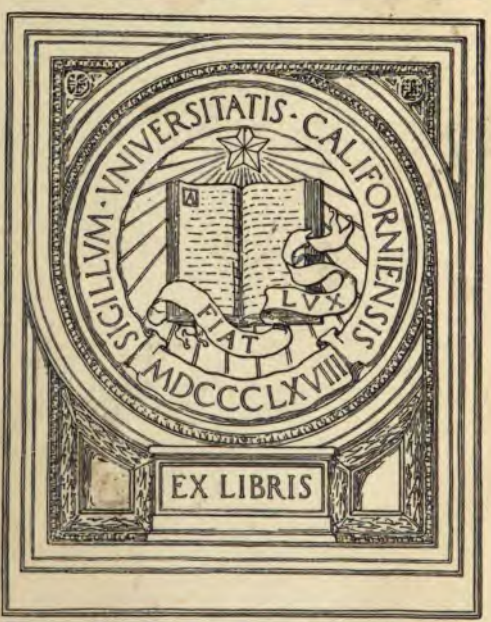
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.


UC-NRLF
$B 184 921

· FROM · THE · LIBRARY · OF ·
· KONRAD · BURDACH ·



Zur

Geschichte des Dramas.

Von

Joseph Freiherrn von Eichendorff.

Zweite Auflage.

Paderborn.
Verlag von Ferdinand Schöningh.
1866.

PT 1856
A16
1866
V. 4

Inhalt zum vierten Theil.

	Seite
Im Alterthum	1
Das christliche Drama	12
Das moderne heidnische Drama	71
Die neuere Zeit	115

M325280

Im Alterthum.

Alle Poesie wurzelt ursprünglich in dem religiösen Gefühle der Völker; der früheſten, dem Epos, liegt überall die Sage, der Sage aber die Mythe, d. i. der Götterglaube zu Grunde. Man könnte das Epos in gewiſſem Sinne das paradieſiſche Zeitalter der Poeſie nennen. Da iſt noch Alles objectiv, das noch ungetrübte Naturgemüth, das, ohne ſubjective Eigenmacht alle äußern Erſcheinungen in dem durchleuchtenden Mythus gläubig abſpiegelt. So ſind bei Homer die Helden Halbgötter und die Götter menſchlich; die nordiſche Edda iſt eigentlich eine epiſche Religionslehre; ja ſelbſt das Nibelungenlied erinnert in dem Untergange ſeines Lieblingshelden noch an die Anſchauungen der verklungenen nordiſchen Naturreligion. Erſt wenn dieſes Naturgefühl ſich ſelbſt bewußt und die wachſende Bildung complicirter wird, entſtehen die Gegenſätze von Innerlichem und Aeußerem, und ſomit auch das Bedürfniß, dieſe Conflicte künſtleriſch dargeſtellt zu ſehen, was eben die Aufgabe des Drama iſt. Sowie dort der Menſch als ein Ereigniß der Naturgewalten und das beſchauliche Element vorherrſchend erſcheint, ſo tritt nun im Drama der Menſch ſelbſtthätig, ja im Kampfe

mit den Naturgöttern, mit einem Worte: die Handlung in den Vordergrund.

Das Drama ist hiernach wesentlich tragischer Herkunft, und in der That sehen wir auch, wo es sich künstlerisch zu entwickeln beginnt, zuerst die Tragödie auftauchen, und zwar im genauen Zusammenhange mit der gleichzeitigen religiösen Volksanschauung. Die mannichfaltigen Religionsansichten der verschiedenen Völker können wir aber unmöglich als ein zufällig zusammengewürfeltes Chaos untereinander beziehungsloser, willkürlicher Meinungen betrachten. Die Weltgeschichte der Religionen weist vielmehr unverkennbar auf ein untergegangenes Gottesreich zurück, von dem die in alle Welt zerstreuten Geschlechter mehr oder minder lebhaft noch träumen; und zwischen den Trümmern dieses Reichs, deren Hieroglyphenschrift sie nicht mehr zu deuten wissen, geht ununterbrochen eine historische Strömung von Erinnerungen, Wehmuth und Ahnung sehnsüchtig nach endlicher Wiederversöhnung durch das Christenthum. Schon das älteste Schauspiel, das wir kennen, das indische, wurde für ein Geschenk des Gottes Brahma gehalten und handelt in seiner Hauptgattung von der achten Erscheinung des Wischnu auf Erden, nämlich von den Thaten des jugendlichen Gottes Krischna.

Wir wollen indeß versuchen, was wir hier meinen, insbesondere an dem griechischen Drama, als dem bedeutendsten und uns zugänglichsten des Alterthums, klar zu machen.

Es ist bekannt, daß das griechische Schauspiel aus dem religiösen Cultus, als wesentlicher Schmuck desselben hervorgegangen, und namentlich der Chor durch die Festlichkeiten des Bacchus veranlaßt worden ist und daher auch fortwährend etwas gemessen Feierliches beibehalten hat. Dem religiösen Ursprunge entsprechen denn auch zwei charakteristische

Eigenthümlichkeiten dieſes Schauſpiels, die beſtändige Richtung nämlich von der gemeinen Wirklichkeit nach dem Idealen, und der faſt ausſchließlich mythologiſche Stoff. Die idealiſche Beſtrebung zeigt ſich oft in merkwürdiger Weiſe ſchon in der ganzen äußerlichen Form und theatraliſchen Vorrichtung. Die ungeheuern Dimenſionen des Theaters unter freiem Himmel rückten das Spiel in wunderbare Ferne, der Vorplatz der Scene mit dem Opferaltar der Schutzgötter beſeitigte alle profane Stimmung, die Maske veredelte die wirklichen Geſichter und verſtärkte zugleich die Stimme, der Kothurn erhöhte die Geſtalten über das gewöhnliche Maß; es war eine größere, gleichſam überirdiſche Welt. Noch entſchiedener aber bekundet ſich die Idealität in der innern Anlage des Schauſpiels ſelbſt. Es iſt in der alten Tragödie überall nicht die Darſtellung einzelner wirklicher Charaktere oder Leidenſchaften nach gemeiner Erfahrung, ſondern das mächtige, plaſtiſche Herausarbeiten des menſchlichen Urtypus aus den alten Felſenklammern der Naturgewalt. Die handelnden Perſonen, gleichviel ob Verbrecher oder Wohlthäter, ſind ſämmtlich durch eine übermenſchliche Hoheit geadelt, die mit der Wirklichkeit nichts als die tiefere menſchliche Wahrheit gemein hat. Es iſt mit Einem Worte das ſelbſtbewußte Erwachen der innern Freiheit, welche ſich ihren Göttern, die ja auch nur Naturmächte ſind, gleichſtellt und, über dieſe hinweg in eine andere übernatürliche Region hinausgreifend, dort an der ewigen Grenze alles Menſchlichen, mit einer höhern unergründlichen Macht in tragiſchen Conflict geräth. Man ſieht, es iſt die dunkle Ahnung einer höhern Weltordnung, die über Göttern und Menſchen waltet, und die ſie, da ſie die leitende Vorſehung nicht begriffen, in dämoniſcher Auffaſſung das Schickſal nannten. Ja, die Opferfreudigkeit,

womit dieſe Helden, um ihre innere Göttlichkeit zu wahren, dafür alle Leiden erdulden und das irdiſche Daſein gering achten, gemahnt geradezu ſchon an das chriſtliche Heldenthum der Entſagung.

Wir ſagten ferner, daß der Stoff des griechiſchen Schauſpiels weſentlich mythologiſch ſei. Dieſe Mythologie iſt aber durchaus ſymboliſch. So ſind die Götter, wie bereits erwähnt, die geheimnißvollen Naturmächte, wie ſie in dem erwachenden Bewußtſein der Menſchen ſich abſpiegeln, die Titanen, die hier eine ſo bedeutende Rolle ſpielen, ſind die dämoniſchen Urkräfte des menſchlichen Gemüths, die Furien die unabweisbare furchtbare Gewalt des Gewiſſens. Bei Aeſchylus, der die Tragödie geſchaffen, ringt noch das alte dramatiſche Chaos mit dem neuen Licht, aber mit ſolchem Ernſt und Tiefſinn, daß man den Dichter beſchuldigte, die Myſterien der eleuſiniſchen Geheimniſſe verrathen zu haben. Der Rieſenkampf und endliche Untergang der alten Götter und jener Titanen vor der zermalmenden Uebermacht des unerbittlichen Schickſals iſt das Grundthema, ſein „Gefeſſelter Prometheus“, der mit ſeiner unendlichen Anlage an das endliche Daſein feſtgeſchmiedete Titane, der eigentliche Repräſentant dieſer Tragödie. Daher Alles hier noch zwieſpaltig, furchtbar, wildſchön und gigantiſch, und über den Trümmern der alten zerſchlagenen Welt bleibt nichts, als der Heldenſchmerz und die einſame Größe einer ungebeugten Willenskraft. Und doch bricht auch bei Aeſchylus ſchon die Dämmerung einer höhern Verſöhnung leiſe hindurch, in ſeiner großartigen Trilogie der Oreſtie: wie Oreſt, durch die Ermordung ſeiner Mutter den Eumeniden verfallen, allein in der heiligen Freiſtätte von Delphi, in der Zuflucht zur Religion, Ruhe vor ſeiner Gewiſſensqual findet, und der ganze Handel, der entſetzliche und dem Menſchenſinn

unlösbare Zwiespalt zwischen den heiligsten Gefühlen und Pflichten, endlich nur in einer übermenschlichen Region von den Göttern selbst geschlichtet werden kann.

Ueberhaupt aber geht durch alle innere Geschichte der Griechen ein gewisses sittliches Maß: der, freilich noch sinnlich getrübte Zug nach harmonischer Geistesbildung und Lebensordnung, auf der das Geheimniß der Schönheit beruht, und welche in ihrem höchsten Sinne auch die eigentliche Aufgabe des Christenthums ist. Daher auch bei den hervorragendsten Griechen oft eine überraschende Ahnung des Göttlichen und am hervorleuchtendsten gerade bei Sophokles. Wie bei Aeschylus die Größe, so tritt bei Sophokles die menschliche Schönheit in den Vordergrund, es ist überall noch ein Heroengeschlecht, aber diese Heroen sind keine unbändigen Titanen mehr. Wenn Aeschylus seine Titanen trostlos zerschmettert, so liebt es Sophokles, den Tod seiner Helden wie einen Triumph mit den Glorien unsichtbarer Zukunft zu feiern; die Idee des Schicksals hellt sich oft bis zu Andeutungen einer leitenden Vorsehung auf; seine Mythologie ist eben durch dieses ahnende Vorgefühl durchaus mild und wunderbar verklärt; und sein Chor, als der über der Handlung schwebende Gedanke, streift manchmal schon ganz nahe an die Lösung des großen Räthsels alles menschlichen Daseins.

Aber das waren eben nur gleichsam prophetische Ahnungen einzelner bevorzugter Geister, für welche die allgemeine Weltansicht noch keineswegs vorbereitet war. Der alte siderische Naturglaube vielmehr, je ferner die darin waltenden Erinnerungen des Göttlichen verklangen, senkte sich immer sinnlicher ins Materielle hinab, und zog natürlicherweise auch die Tragödie in seinem Sturze mit fort. Schon Sophokles' unmittelbarer Nachfolger, Euripides, räumt wacker rationalistisch

auf. Er ſchämt ſich, als gebildeter Mann, ſchon auffallend des einfältigen Volksglaubens, ſuchte ihn daher überall vornehm, ſophiſtiſch und freigeiſteriſch ins Allegoriſche und Philoſophiſche umzudeuten und, bei aller Frivolität der Geſinnung, durch wohlfeile Moral, durch poetiſche Gerechtigkeit, Sittenſprüche, ſentimentale Rührung, glänzende Effecte ꝛc. zu moderniſiren und zu verbeſſern; faſt ebenſo wie wir es ja bei ähnlichen Zuſtänden heutzutage gleichfalls erlebt haben. Das wunderbare, geheimnißvolle Schickſal muß ſich bei ihm zu der Rolle des bloßen Zufalls bequemen, der heldenmüthige Kampf, da ihm ſomit der würdige Gegner fehlt, verpufft in einer prächtigen Rhetorik der Leidenſchaft, der tragiſche Conflict der ſittlichen Freiheit wird zur Intrigue, und ſeine Götter und Helden, wie er, um ſeine Aufklärung zu zeigen, häufig recht abſichtlich merken läßt, ſind im Grunde nichts weiter als athenienſiſche Bürger ſeiner Zeit.

So führt dieſer ebenſo leichtſinnige als talentvolle Dichter bereits von der alten idealen Tragödie zu dem neuen Charakter-Schauſpiel der Wirklichkeit über. Aber nicht ohne heftigen Widerſtand. Denn auch das griechiſche Luſtſpiel, die Komödie, hatte ihren Urſprung in dem religiöſen Naturdienſte der Alten, in den bacchantiſchen Saturnalien, deren ausgelaſſene Ungebundenheit wir nicht vergeſſen dürfen, um die alte Komödie und das unſer Sittlichkeitsgefühl oft gröblich Verletzende derſelben begreiflich zu finden. Es war der Carneval der Poeſie, die Trunkenheit des Witzes, der in ſchrankenloſer Maskenfreiheit keck das Gewöhnlichſte an das Unerhörteſte knüpft; eine durchaus märchenhafte Weltanſicht, in ihrer Art nicht minder ideal als die Tragödie. Denn es iſt im Grunde ganz gleich, ob der Dichter das Ideale unmittelbar durch erhabene Geſtaltungen zur Anſchauung bringt, oder ob er um-

gekehrt die Höhen des Lebens, dieſe gleichſam ignorirend, durch ihre materiellen Gegenſätze und Schatten erſt in das rechte ſcharfe Licht zu ſtellen ſucht. Und dies letztere eben thut Ariſtophanes, der Hauptrepräſentant der alten Komödie, in vollem Maße. Schon in der künſtleriſchen Vollendung des Verſes und der ganzen Behandlung, die ſich in den ernſten Stellen den beſten Tragikern ebenbürtig zeigt, fühlt jeder Unbefangene leicht heraus, daß hier von bloßem willkürlichen Spaße, von ordinärer Parodie, oder gar von Luſt am Gemeinen nicht die Rede ſein kann. Es geht vielmehr mitten durch dieſen ſprühenden Funkenregen von Phantaſie, Witz und ſinnreichen Erfindungen eine höhere Sittlichkeit, die ethiſche Entrüſtung und poetiſche Reaction gegen alles Gemeine, wo und wie es damals irgend auftauchte, gegen den Materialismus der Wirklichkeit, gegen die ſpitzfindigen Sophiſten, und die Alles überflutende Anarchie einer dünkelhaften Demokratie; lauter Kämpfe, die nicht nur einen begeiſterten, den Beifall der Menge gern aufopfernden Patriotismus, ſondern ohne Zweifel auch nicht geringen perſönlichen Muth erheiſchten. Es iſt die glänzendſte Schlacht, die jemals die Poeſie gegen das Philiſterthum des Lebens gewonnen, und man begreift hiernach leicht, weshalb dieſer außerordentliche Dichter gerade gegen den weichlich realiſtiſchen Euripides überall ſo unerbittlich und mit wahrhaft ergötzlicher Unermüdlichkeit die Waffen gekehrt.

Als aber bald nachher die politiſche Freiheit zu Grunde ging, und mit ihr das nationale Leben, auf dem das Drama weſentlich beruht, ſo mußte auch dieſes der allgemeinen Abſpannung folgen. Da es nicht mehr ungeſtraft von dem, was das Volk bewegte, zum Volke ſprechen durfte, zog es ſich allmälig von der Weltbühne in das Privatleben zurück, um dort fortan für den häuslichen Bedarf ſeine Ideen in

deren correſpondirende Begriffe herabzuſtimmen. Das Schickſal, wie wir bereits bei Euripides bemerkt, wurde zum Zufall vernüchtert, für die Schauer und Ahnungen des Unendlichen trat die Erfahrung, für die ſittliche Freiheit der Verſtand, für die tragiſche Erhebung die moraliſche Belehrung, für die tiefere Wahrheit die proſaiſche Wahrſcheinlichkeit, für die großen politiſchen Tugenden der lebenskluge Egoismus ein. Der Egoiſt aber mit ſeinen kleinen Nöthen, Intriguen und ſchlauen Beobachtungen iſt der eigentliche Held des neuern Luſtſpiels, oder der zahmgewordenen alten Komödie, wie daſſelbe treffend genannt worden. Je nach der verſchiedenen Miſchung jener Elemente theilt ſich dieſe Gattung in Charakter- und Intriguenſtücke, in Poſſe oder feines Luſtſpiel. Ihr gemeinſamer Charakter iſt die Darſtellung des wirklichen Lebens, ihr poetiſcher Antheil das Durchleuchten des Gefühls und innern Lebens durch dieſe äußere Oberfläche; dem geſchickten Portraitmaler gleich, der uns durch das Auge ſeines Bildes in die Seele blicken läßt. — So vereinzelt ſich alſo das griechiſche Drama, je weiter es ſich von der urſprünglichen Quelle ſeiner Wunderheimat entfernt, allmälig im flachen Lande in mannichfach gewundene Bächlein, und die Strömung war nicht mehr mächtig genug, ſie durch die Jahrhunderte bis zu uns zu tragen. Die Literaturgeſchichte nennt für dieſes Luſtſpiel mehre Dichternamen, wie Diphilus, Philemon, Apollodor, unter denen Menander der ausgezeichnetſte und berühmteſte war. Aber von ihren Dichtungen blieben uns nur einzelne, zufällig und gelegentlich erhaltene Bruchſtücke und die, wie es ſcheint, wenig getreuen Ueberſetzungen von Plautus und Terenz.

Ganz anders verhält sich das Drama bei den Römern. „Die Römer," sagt A. W. Schlegel, „waren selbst die Tragiker der Weltgeschichte, die eiserne Nothwendigkeit der Völker." Dieser ihr welthistorischer Beruf mußte natürlich auch auf ihre Gesinnung und ganze innere Textur von wesentlichem Einflusse sein. Er erzeugte jene großartige Idee des alten Roms: des Ruhms, der Vaterlandsliebe, der Sitten- und Gesetzesstrenge, welche Idee ihrerseits wiederum in ihrer Lieblingsphilosophie, der stoischen, sich abspiegelt: und ihre männlich-ernste religio war eben die heroische Unterwerfung aller menschlichen Gefühle, Künste und Leidenschaften unter diese, das ganze Leben heiligende Idee, also an sich schon tragisch. Man sollte daher voraussetzen, daß die tragische Literatur der Römer besonders reich sein müsse. Dies ist aber bekanntlich keineswegs der Fall; ein scheinbarer Widerspruch, der sich bei näherer Betrachtung leicht lösen läßt. Die Römer erscheinen nämlich, seit wir von ihnen wissen, als ein Kriegervolk im Feldlager. Bei dem stürmischen Ungestüm, womit ihre Geschichte sich aufrollt, in dem fortwährenden Gemenge mit den verschiedensten Nachbarstämmen, mit denen ihre Eroberungen sie in Berührung brachten, war ihre ursprüngliche vaterländische Heroensage, der eigentliche Grundton des nationalen Dramas, allmälig verklungen oder durch die fremden Einflüsse verwandelt. Allerdings bot ihre eigene bewundernswerthe Geschichte, zumal zur Zeit der Republik, mehr wahrhaft tragische Momente als die irgend eines andern alten Volks. Allein der tumultuarische Schauplatz der Gegenwart ist nirgends die rechte Bühne des Dramas. Das wußten die feinsinnigen Griechen sehr wohl, indem sie einmal selbst ihren Sophokles verurtheilten, weil er eine nationale Niederlage, die noch im schmerzlichen Andenken Aller war, zum Gegenstande

einer Tragödie gemacht hatte. Die Gegenwart, um poetisch erfaßt zu werden, muß überall erst in malerisch übersichtliche Gruppen aufgehen, die Staubwirbel der Leidenschaften und Parteiungen müssen sich theilen, um in der furchtbaren Wirrung die stillwaltenden Götter zu erkennen; mit Einem Wort, die Geschichte muß erst, gleichsam als Sage, sich in das religiöse Volksgefühl versenkt haben. Als aber bei den Römern überhaupt zuerst das Bedürfniß künstlerischer Darstellung erwachte, war ihr alter ernster frommer Glaube bereits verloschen und eine wesentlich politische Staatsreligion geworden, die niemals tief greift. Und als sie nachher, zu Augustus' Zeiten und später, einen Anlauf zu selbständiger Dichtung nahmen, waren, bei der ganz veränderten Weltlage und Gesinnung, die ungeheuern Kämpfe zwischen den Patriciern und Plebejern und ihre republikanischen Heldengestalten nicht mehr hoffähig.

Daher die seltsame Erscheinung, daß dieses stolze weltbeherrschende Volk sich sein Drama bei den unterjochten Griechen erbetteln mußte. Seit Ennius, also von ihren ersten dramatischen Versuchen an, sind sowohl ihre verschollenen Tragiker Pacuvius und Attius, als ihre Komiker Plautus und Terenz bloße Uebersetzer, und die wirklich einheimischen Atellanen (Possenspiele in osicischer Mundart) nur noch der piquante Sardellensalat zu dem literarisch-aristokratischen Gastmal der Vornehmen. Jene Uebersetzungen aber beruhten im Lustspiele auf specifisch-atheniſchen, den Römern mithin mehr oder minder fremden Sitten, und in den Tragödien auf einer Mythologie, die von der römischen wenigstens im Einzelnen und Localen bedeutend abwich, oder auf heroischen Familiensagen, wie von Oedipus, Iphigenia, den Atriden ꝛc., welche mit ihrem religiösen Volksglauben keinen lebendigen Zusammenhang hatten. Weder diese Tragödie noch jenes Lustspiel konnte demnach in

Rom jemals national werden. Sie blieben literariſche Kunſtſtücke, die unter ſolchen Verhältniſſen ganz folgerecht theils in Effectmacherei und ſcheußliche Ungeheuerlichkeiten ausarteten, theils in der hohlen Phraſeologie und dem rhetoriſchen Zopfſtil des ſogenannten Seneca erſtarrten. Das wahrhaft nationale Schauſpiel dieſes durchaus praktiſchen und etwas grobnervigen Volks waren vielmehr die pantomimiſchen Darſtellungen und Tänze, und jene entſetzlichen Kämpfe in der blutigen Arena, gleichſam der Wiederhall der rückſichtsloſen Gewalt, womit dieſes Volk die andern Völker niedertrat. Ihr einziger wahrhafter Tragiker, freilich auf einem andern Gebiete, war Tacitus, indem er mit echtrömiſcher Kühnheit den tragiſchen Untergang dieſes großen Volks ſelbſt zum Gegenſtande ſeiner ergreifenden Darſtellung machte.

Das christliche Drama.

Als das Unterscheidende zwischen Epos und Drama bezeichneten wir oben die wesentlich subjective Grundlage des letztern, indem es der Begebenheit die Handlung, der Handlung das innerliche Motiv entgegenstellt. Dies kann aber natürlich überall nur nach der Richtung der jedesmaligen Lebensstimmungen geschehen. Das Drama ist folglich mehr als jedes andere poetische Erzeugniß ein Spiegel der Gegenwart, und mußte daher auch nach dem endlichen Siege des Christenthums nothwendig der neuen christlichen Weltansicht anheimfallen. Und so sehen wir denn in der That — zugleich zum Beweise, wie tief das alte Drama, trotz seiner spätern Entartung, noch immer mit dem alten Glauben zusammenhing — daß dasselbe in den Ländern, wo es sich von den Römern her noch erhalten, wie in Konstantinopel, in Frankreich und Spanien, vom Christenthum sofort als ein fremdartiges Element erkannt und ausgeschieden wurde, und zwar nicht etwa um seiner eingerissenen Unsittlichkeit willen aus blos moralischen Rücksichten, sondern vorzugsweise aus religiösen, wegen seiner mythologischen Grundlage. Tertullian und der heilige Augustin eiferten dagegen, und ein spanischer Bischof in Barcelona wurde abgesetzt, weil er in

ſeinem Sprengel Schauſpiele mit Anſpielungen auf heidniſche Götterlehre geſtattete.

Man hat hiervon gern und häufig Veranlaſſung genommen, dem Chriſtenthum den Vorwurf zu machen, daß es das Drama durch barbariſchen Zelotismus vernichtet habe. Aber da war, wie wir bereits früher geſehen, eigentlich nichts mehr zu zerſtören, das antike Schauſpiel hatte ſich ſchon ſelbſt gerichtet. Auch war jener Eifer keineswegs unbegründet in einer Zeit, wo der mythologiſche Stoff und alles das, was wir freilich jetzt längſt nur als ein geiſtreiches Spiel der Phantaſie zu betrachten gewöhnt ſind, noch heimlich im Volksglauben fortwurzelte. Wenn aber allerdings hier für den Augenblick eine Stockung eintrat, ſo lag der Grund davon theils in der Natur der Dinge überhaupt, die nirgend einen plötzlichen geiſtigen Umſchwung geſtattet, theils in den beſondern hiſtoriſchen Verhältniſſen. Denn die damaligen gebildeten Völker, in Rom und Byzanz, waren längſt ſittlich zu tief entwürdigt, alt geworden und abgenutzt, um neue lebenskräftige Keime zu treiben, die neubekehrten nordiſchen Völker dagegen, die erfriſchend dazwiſchentraten, noch zu ungebildet für das Drama, das ja überall die letzte Blüte der Civiliſation darſtellt. Die Welt, möchte man ſagen, hatte damals noch Größeres und Wichtigeres zu thun, als Komödien zu ſchreiben. Am wenigſten aber trifft jener Vorwurf das Weſen des Chriſtenthums ſelbſt. Denn wenn wir die tragiſche Stimmung überhaupt als das Gefühl der Nichtigkeit und Begrenzung alles Endlichen durch die in der menſchlichen Natur begründete Forderung des Unendlichen erkennen müſſen, ſo iſt ohne Zweifel grade das Chriſtenthum die tragiſchſte Religion, und konnte mithin nimmermehr der Idee der Tragödie, als der vollendetſten dramatiſchen Form, feind-

lich entgegentreten. So mächtig vielmehr war dieſes höhere dramatiſche Element im Chriſtenthum, daß daſſelbe, nachdem es die alte Bühne überwunden, ſofort den Bildungsproceß von ſeinem religiöſen Urſprunge ab wieder aufnehmend, das neue Schauſpiel aus der Kirche ſelbſt herausbildete; und zwar am ſelbſtſtändigſten in Deutſchland, wo die Erinnerungen an das Antike am wenigſten verbreitet, die heimatlichen heidniſchen Traditionen aber noch nicht künſtleriſch genug ausgeprägt waren, um weſentlich hemmend und ſtörend einzuwirken.

Es iſt von Andern bereits hinreichend nachgewieſen, wie dramatiſch bald im Anfange der chriſtliche Gottesdienſt ſich geſtaltete. Die ganze chriſtliche Weltanſicht von Erſchaffung der Welt bis zu Chriſtus war durch correſpondirende Wechſelgeſänge und mimiſch-plaſtiſche Darſtellungen ſchon in der zwölfſtündigen Urliturgie angedeutet, deren tiefe Symbolik, in ihre Hauptzüge zuſammengedrängt, uns noch bis heute in dem heiligen Meßopfer bewahrt iſt. Faſt ebenſo alt war die Sitte, während der Paſſionszeit die Leidensgeſchichte Chriſti in der Kirche aus den Evangelien vorzuleſen, wobei die Reden Chriſti von dem Prieſter, dagegen die Reden der Apoſtel, des Herodes, des Pilatus, der Hohenprieſter und des jüdiſchen Volkes von verſchiedenen Perſonen vorgetragen wurden. Es iſt aber leicht begreiflich, daß man hierbei in den Text der Evangelien, theils zur Erläuterung, theils zur Verſtärkung des Eindrucks, ſehr bald Verſification, kirchliche Traditionen, ja ſogar Recitative und einzelne Geſangſtücke mit hineinwob, während ſchon im 12. Jahrhundert ein Coſtüm der Vortragenden und höchſt wahrſcheinlich auch eine Art von Action hinzukam.

Allein Gottesdienſt und Drama, Glauben und Dichten, obgleich in ihrer Wurzel eins, ſind dennoch grundverſchieden.

Der eine nimmt gleichmäßig den ganzen Menſchen, das andere vorzugsweiſe Gefühl und Phantaſie in Anſpruch, der Glaube geht unmittelbar in die Tiefe auf Erkenntniß oder vielmehr Anſchauung der Wahrheit, die Poeſie nach außen auf Schmuck und künſtleriſchen Ausdruck des gläubig Erſchauten. Sie wird daher, um dieſes ihres Amtes wahren zu können, ſtets eine ſelbſtſtändigere Richtung anſtreben, und es iſt von nicht geringem Intereſſe, dieſen Bildungsgang in der Geſchichte des chriſtlichen Dramas näher zu verfolgen.

Was hier zunächſt auffällt, iſt die Großartigkeit, womit daſſelbe eben jenes tragiſche Element der chriſtlichen Religion, von dem wir oben ſprachen, ſofort erkannt, und dadurch die verhüllte Idee der alten Tragödie erſt zum Selbſtbewußtſein gebracht und abgeſchloſſen hat, indem nun das neue Liebesgefühl den troſtloſen Kampf des Endlichen gegen das Unendliche in freudige Aufopferung, den ſtarren Eigenſinn des Unendlichen oder des Schickſals, in milde göttliche Leitung verwandelte und verklärte. Was die Alten dunkel ahnten, träumten und vergebens erſtrebten und doch nimmer davon laſſen konnten, die uralte Verheißung in der Menſchenbruſt, die unvergängliche Sehnſucht der Völker nach höherer Vermittelung des Irdiſchen und Göttlichen und die endliche Erfüllung und Verſöhnung, mit Einem Wort: das Erlöſungswerk des Gottmenſchen iſt der welthiſtoriſche Inhalt des erſten chriſtlichen Dramas, der Myſterien; der tragiſche Held iſt Chriſtus ſelbſt, ſeine Geburt, ſein Wandel, ſein Leiden und ſein Sieg. Später erſt wurden allmälig auch einzelne Momente und Geſtalten des großen Weltdramas, wie die Jungfrau Maria, die Heiligen und Märtyrer, in deren Leben ſich das Myſterium beſonders leuchtend abſpiegelt, zum Gegenſtande eigener Darſtellungen gemacht. Immerhin aber

konnte dieſe Aufgabe, das Ueberſinnliche darzuſtellen, nur annähernd und ſinnbildlich gelöſt werden; und ſo reihten ſich ſehr bald an das Myſterium die weſentlich allegoriſchen Moralitäten, wo Fels und Wald, die einzelnen Seelenkräfte, die bibliſchen Gedanken, ja der Gedanke ſelbſt neben hiſtoriſchen Perſonen, wie eine wunderbare Hieroglyphenſchrift, redend und handelnd auftreten.

Die Spur dieſer geiſtlichen Dramen läßt ſich mit Sicherheit bis in das 4. Jahrhundert verfolgen, aus welchem ein aus dem Griechiſchen überſetztes Paſſionsſpiel, angeblich von dem Kirchenvater Gregor von Nazianz, bis auf uns gekommen iſt. Auch aus dem 9. Jahrhundert, wo ſie wahrſcheinlich unter Karl's des Großen geiſtreicher Mitwirkung allgemeiner wurden und wobei beſonders der Abt Angilbert thätig war, beſitzen wir noch ein lateiniſches Drama in Verſen über die Geburt Chriſti, und aus dem 10. die ſechs legendariſchen Moralitäten der Benedictinernonne Roswitha (Helene von Roſtow, im Kloſter Gandersheim am Harz). Im 12. Jahrhundert aber ſehen wir ſchon in den meiſten großen Städten eigene Brüderſchaften zur Aufführung von Paſſionsſpielen ſich vereinigen; ſo in Rom die Del Gonfaloni; die der Battutti in Treviſo, und 1404 die Confrérie de la Paſſion in Paris. Während alſo Myſterium und Moralität hiernach im Süden und Weſten Europas, ſowie in England, ſchon längſt einen Cyclus ſtehender Vorſtellungen bildeten, der ſich den Feſten des Kirchenjahres anſchloß, ſcheinen ſie in Deutſchland erſt im 14. Jahrhundert ſich allgemein verbreitet zu haben. Wenigſtens erhalten wir wunderlicherweiſe durch Eulenſpiegel die früheſte Andeutung davon, welche aber zugleich beweiſt, wie bald das geiſtliche Schauſpiel hier national geworden, indem dort von einer ſolchen Vorſtellung auf

einem Dorfe die Rede ist. Die erste Aufführung dagegen, von der wir bestimmte Kunde haben, ist ein Spiel von den klugen und thörichten Jungfrauen, welches 1322 die Predigermönche in Eisenach gaben.

Dem gottesdienstlichen Ursprunge und Charakter entsprach auch die ganze äußere Erscheinung dieser Schauspiele. Gleich den Liturgien, aus denen sie hervorgegangen, bestanden sie in lateinischen Recitativen, erst später wurden zur Erklärung und Erweiterung des Bibeltextes gereimte Verse in der Landessprache eingeschoben und gesprochen. Die Schauspieler waren Geistliche, der Schauplatz die Kirchen, oder wenn diese nicht Raum genug boten, die Kirch- und Klosterhöfe; die Bühne selbst aber hatte gewöhnlich drei Stockwerke übereinander, von denen das obere und untere Himmel und Hölle, das mittlere die Erde vorstellte. Das gesammte Personal stand oder saß im Halbkreise auf der Bühne in der jedesmaligen Tracht der Zeit, nur Gott Vater, die Engel und Apostel in priesterlichen Gewändern, Christus als Bischof. Alle intonirten vor Beginn des Schauspieles das: veni sancte spiritus, worauf der „expositor ludi", als Heiliger oder wohl auch als der „alte Heidenmann" Virgilius, mit den nöthigen Aufklärungen über Zeit, Ort und Gegenstand das Spiel eröffnete und überhaupt die Stelle des Prologs und Chorführers vertrat, während die Andern, wenn die Reihe an sie kam, aus jenem Halbkreise vortraten und dann wieder dahin zurückkehrten, die Chorknaben aber die geistlichen Zwischengesänge ausführten. Die Vorstellung, meist an den Nachmittagen, dauerte oft mehre Tage (Tagewerke, Jornadas), und bedurfte besonders in der spätern Zeit eines sehr zahlreichen Personals; ja ein im Jahre 1498 zu Frankfurt gegebenes Passionsspiel hat nicht weniger als 265 Personen.

Dieſer ganze ſceniſche Apparat mag unſerer modernen Angewöhnung fremd und wunderlich erſcheinen, und ließe ſich vielleicht am beſten mit einem großartigen lebenden Bilde vergleichen. Gewahrt man aber die über alles Gemeine oder auch nur Gewöhnliche weit erhabene Bedeutſamkeit dieſes Bildes, den oft bewunderungswürdigen Tiefſinn, womit das ganze Menſchenleben zum Symbol des größten Ereigniſſes der Weltgeſchichte ſich geſtaltet, denkt man ſich endlich zu der künſtleriſchen Gruppirung der Maſſen, zu den maleriſchen Trachten und prächtigen Gewändern noch die unſichtbare Macht der feierlichen kirchlichen Geſänge, die wie aus einer andern Welt herüberklangen, ſo erſtaunt man nicht darüber, daß dieſe Darſtellungen in dem poetiſchen Mittelalter überall national werden konnten, ſondern daß wir, nach ſolchen Anfängen, uns heutzutage mit ſo ordinärem Theaterplunder jämmerlich begnügen mögen. Wenn dieſer jetzt für den alltäglichen Hausbedarf unſerer kleinen Leidenſchaften und Gelüſte nett und wohnlich zugerichtet wird, ſo erſcheinen dagegen jene alten Dramen wie die unvollendeten Münſter jener Zeit, wo aus derſelben geiſtigen Triebkraft Stein und Erze, Blumen und Palmen, der Menſchen Sehnſucht und betende Heiligengeſtalten, in organiſch-dramatiſcher Gliederung, gleich pfeilenden Gedanken zum Kreuze emporranken. Wie tief aber dieſer Wunderbau überall auf dem Volksleben ruhte, erſieht man aus dem verſchiedenen Schickſal jener Schauſpiele bei den verſchiedenen Völkern. Das frommernſte, halbdeutſche England bewahrte ſie am längſten, über 400 Jahre in ihrer urſprünglichen Würde und Geſtalt; in Frankreich entwickelten ſie gleichzeitig den glänzendſten, faſt ſchon an die moderne Oper mahnenden Theaterluxus; während Spanien, in jahrhundertlangem Kampfe um das Kreuz großgewachſen, das einzige Land iſt, wo ſie, mitten unter den glühenden

Blüten weltlicher Dichtung, die höchste Ausbildung und künstlerische Weihe empfingen. Als aber nachher überall der Fanatismus der Aufklärung alle Poesie vom Erdboden fegte, flüchtete sich das proscribirte geistliche Drama vor den gebildeten Vandalen in die abgelegensten Gebirgsthäler Deutschlands und der Schweiz, wo die Wälder noch ungestört zu Gottes Lobe rauschen, und wo wie in Wallis jährlich an einem bestimmten Heiligentage, sowie zu Oberammergau in Oberbaiern alle zehn Jahre noch bis jetzt von den frommen Landleuten Passionsspiele mit alter Liebe und Treue im Freien aufgeführt werden. Und welche Macht dieses Schauspiel, selbst in dieser verkümmerten, in Wort und Musik schon bedeutend modernisirten Gestalt, noch immer auf empfängliche Gemüther auszuüben vermag, mögen hier die Worte eines kunstverständigen Augenzeugen bekräftigen. „Als der Heiland," sagt Eduard Devrient, „nun gebunden mit Hohngelächter hinweggeführt wird, und Alle, auch die liebsten Jünger entflohen sind, vollendet sich uns der Eindruck von der unermeßlichen Einsamkeit des Erlösers unter seinen Mitmenschen auf eine erschütternde Weise. Wir haben es mit angesehen und erlebt, wie Alles um ihn her, auch seine vertrautesten Jünger, ihn immer mißverstanden, wie er zu ihnen fast immer in den Wind geredet, wie es den vier Vertrautesten in der Stunde seines Ringens mit dem Opferungsentschluß möglich war zu schlafen und wieder zu schlafen, trotz der dringenden Mahnung des Meisters. Wie nun Petrus nichts kann als einmal dreinschlagen und dann davonlaufen, um sich sogar dreimal zu verschwören und zu verfluchen, daß er den Meister nicht kenne. Wie keiner, auch nicht Johannes, den wir beim Abendmahl so zärtlich an des Freundes Brust liegen gesehen, mit ihm geht und sagt: Wo du bist, will ich auch sein, und wo du leidest, will ich mit leiden.

Wie Alle, auch Alle ihn verlaſſen und fliehen und Er allein dahingeht, gebunden und verhöhnt, mit der unermeßlichen Liebe in der Bruſt, um für dieſes elende, klägliche Geſchlecht zu ſterben. Dieſe ungeheuere einſame Größe hat mir erſt die Gewalt der dramatiſchen Kunſt (wenngleich nur in einem Dorfſchauſpiele) vor die Seele gebracht."

Uns aber überkommt ein ähnliches ſchmerzliches Gefühl von der Schwachheit der menſchlichen Natur bei der Betrachtung des weitern Verlaufes oder vielmehr Verfalles dieſes Schauſpiels, welcher häufig dem Umſtande zugeſchrieben wird, daß man demſelben Zwiſchenſpiele einzumiſchen begann. Allein dieſe dem Alten Teſtamente entnommenen Zwiſchenſpiele bezeugen im Gegentheil eine große künſtleriſche Einſicht in den lebendigen Organismus des Ganzen, indem ſie jederzeit auf die evangeliſchen Stellen des Dramas, wo ſie eingefügt ſind, gleichſam prophetiſch hinweiſen, wie z. B. die Geſchichte der Suſanna vor dem Vorfall zwiſchen Chriſtus und der Ehebrecherin. Auch daß darin allmälig das komiſche Volkselement Eingang fand, konnte an ſich nicht ſchaden, denn der gläubige Ernſt, eben weil er damals noch ſicher und rein war, fühlte ſich dadurch auf keine Weiſe geärgert oder geirrt, und in Spanien und Deutſchland wenigſtens blieb dieſer Scherz, wie keck er auch häufig auftritt, ſtets harmlos und naiv, und diente, ohne allen frivolen Beiſchmack, vielmehr nur dazu, das Heilige durch ſeinen Gegenſatz zu heben. Ja, es iſt in dieſem Betracht ſehr charakteriſtiſch, daß gerade der Teufel, als überkluger, armer oder dummer Teufel, hier überall wider Willen die komiſche Rolle übernehmen mußte.

Aber der wacker gehetzte Teufel war nicht ſo dumm, als er ausſah, und hatte, während ſie gutmüthig über ihn lachten, heimlich im ſchönen Garten ſein Unkraut dazwiſchengeſät,

das nun mit raſchem, knolligem Wuchs die ſchlanken Traumblumen überwucherte. Eine trockene, feinzerſetzende Luftſchicht von Zweifeln und übermüthigem Halbwiſſen hatte ſich unvermerkt wachſend über den Erdkreis gelagert, und in der ungewiſſen Dämmerung des falſchen Lichts waren in Wälſchland die alten heidniſchen Götterbilder wieder erwacht und von ihren Spielgeſellen, den Gelehrten, neben Chriſtus auf die Bühne geſtellt worden, daß ſie unter der fremden Wucht zuſammenbrach. Da griff zunächſt das an ſich ſelber irregewordene geiſtliche Schauſpiel über das Myſterium und die Heiligenlegende immer mehr in Sagen und weltliche Geſchichten hinaus. Das Zwiſchenſpiel, ſeines urſprünglichen Berufes und Zuſammenhangs vergeſſend, verwilderte in iſolirter Ungebundenheit zur gemeinen Poſſe, und das ganze profanirte Drama, da der Mangel an wahrhaftem Inhalt immer mehr äußerlichen Schein und Beiſtand nöthig machte, ging endlich von den Geiſtlichen zu den Handwerkern, aus der Kirche in die Kneipe über.

So hatte alſo aus dem allgemeinen Schiffbruch eigentlich nur das Zwiſchenſpiel ſich gerettet und als Faſtnachtspoſſe emancipirt; der weichenden Glaubensfreudigkeit des mittelalterlichen Dramas, da es ſich ſelber nicht mehr herzhaft glaubte, trat ſofort die ironiſche Parodie auf die Ferſen, deren Wortführer in letzter Inſtanz unſer Hanswurſt iſt. Der Umſchwung aber erfolgte natürlicherweiſe auch hier nicht plötzlich. Schon durch die ältern Intermezzos der Myſterien laufen einzelne Ahnherren des Hanswurſt: der Bott Jan Poſſet, der niederländiſche Pickelhering und Stockfiſch, der franzöſiſche Jean Potage (zu deutſch: Schampitaſche), der Marktſchreier, der den zum Grabe wallenden Frauen Salben verkauft u. ſ. w. Auch manche, durch die Jahrhunderte heimlich fortgeerbten heidniſchen Elemente tauchten jetzt allmälig

wieder lebendiger auf; bei den südwestlichen Völkern aus der Erinnerung an das altrömische Theater die improvisirten Maskenspiele, im Osten aus den nebelhaften Traditionen der altnordischen Mythologie der tolle Teufels- und Zauberspuk, und aus allen diesen verworrenen Ingredienzien zusammengenommen das deutsche Fastnachtsspiel.

Das Fastnachtsspiel ist oft als Kern und Anfang eines wahrhaft nationalen Schauspiels gerühmt worden; wir möchten es vielmehr das Ende desselben nennen. Das Komische ist überall nur da von Bedeutung, wo es auf einer großen sittlichen Grundlage ruht, der es zur Folie dient, wie wir oben bei Aristophanes gesehen, wie wir es bei Shakspeare's tiefsinnigen Narren, bei dem wesentlich tragischen Don Quixote, und wohl auch an der seltsamen Erfahrung bemerken, daß selbst die darstellenden Komiker außer der Bühne meist ernste, ja melancholische Leute sind. De mortuis nil nisi bene. Wir wollen daher auch dem verstorbenen Hanswurst keineswegs die wohlverdiente Ehre abschneiden, wo er wirklich sein Handwerk verstand und mit dem Narrenschwert des gesunden Volkswitzes gegen die monströsen Auswüchse des Hohen, gegen alles Gemachte, Krankhafte, Affectirte und Superkluge, mit Einem Wort: auf den welthistorischen Zopf, den der Teufel aller Menschenweisheit anhängt, derb und lustig losschlug. Allein wenn wir das Charakteristische des Fastnachtsspiels, wie es im Allgemeinen einer unbefangenen Betrachtung sich darbietet, kurz bezeichnen sollen, so ist es im Grunde doch nur die Negation des Mittelalters, d. h. dessen, was dieses groß gemacht, des Ritterthums, der Liebe, der Tapferkeit und Religion, und insofern allerdings ein Symptom, daß das Mittelalter damals schon innerlich faul und abgenutzt war. Aus der bloßen Negation aber, die ja selbst nur

eine Krankheit ist, geht nie und nirgends das gesunde Neue hervor.

Und eben dieser verwandtschaftliche negirende Familienzug führte das Fastnachtspiel auch sehr bald der Reformation in die Arme, die es sofort als willkommene Waffe gegen die Kirche wandte. Es ist bekannt, mit welcher wahrhaft stupiden Rohheit viele dieser Schwänke gegen Papst, Messe, Ablaß und die Verehrung der Heiligen wüthen, und daß ihrem Einflusse von einem gleichzeitigen Chronisten z. B. der Uebertritt Berns zu der neuen Lehre zugeschrieben wird. — Aber auch noch von einer andern Seite griff die Reformation hier störend ein. Die Jesuiten versuchten nämlich mitten in dieser Verwilderung die Mysterien wiederherzustellen, indem sie dergleichen Schauspiele in ihren Convictorien von den Schülern in lateinischer und deutscher Sprache aufführen ließen, und dem großen Inhalt allen Schmuck der glänzendsten Ausstattung hinzufügten. Diese letztere Concession an den Zeitgeist deutet freilich schon auf eine gewisse Hülfsbedürftigkeit, und es ist in der That sehr zweifelhaft, ob der Versuch bei der allgemeinen religiösen Zerfahrenheit, von der begreiflicherweise auch die Katholischen nicht unberührt blieben, überhaupt von Erfolg sein konnte. Jedenfalls aber war es, wie die Sachen einmal standen, das einzige Rettungsmittel, das ewige Banner der Poesie über dem trüben Strome wenigstens für eine bessere Zukunft unbefleckt emporzuhalten, und es zeugt von nicht geringer Einsicht, daß sie dabei, anstatt die alten Formen des Mysteriums ängstlich festbannen zu wollen, vielmehr auf die größten Vorbilder dieser Art in der neuern Zeit, auf Lope de Vega und Calderon, zurückgriffen. Denn in solchen Zeiten gilt es nicht, eigensinnig Renaissance zu treiben, sondern dem Kleinen und Erbärmlichen das Große re-

solut entgegenzustellen und somit die verworrene Aufregung in Begeisterung für das Höhere und Wahre zu verwandeln, nach welchem die Menschen auch in ihrer tiefsten Verirrung immerdar eine unüberwindliche Sehnsucht fühlen.

Nun kann man aber leicht ermessen, welch ein Schrei von Reaction und Verfinsterung bei diesen Bestrebungen unter dem gegenüberstehenden Heereshaufen ausbrach. Jeder wollte an dem jesuitischen Drachen sich die Sporen verdienen und ein protestantischer Calderon werden. Pfarrer, Magister, Rectoren und Cantoren schrieben jetzt hurtig ebenfalls Schulkomödien, Studenten, Professoren, Schüler und Bürger führten sie in Hörsälen und Rathhäusern und Schützenhöfen auf, mehre Genossenschaften traten als theatrum academicum zusammen, Luther selbst lobte, trieb und schürte; es war, als hätte ein epidemisches Theaterfieber das ganze nördliche Deutschland ergriffen. Da gab es: „Johann Huß in Kostnitz", „Lutherus redivivus", „Der kalvinische Postreuter", „Tegelocramia" u. s. w. In Neubauer's „Pammachius" ergibt sich der Papst gegen die dreifache Krone dem Teufel, und schickt Christus die Wahrheit und den Apostel Paulus an die Elbe zu Luther, um wider Rom zu kämpfen. Ja, untereinander selbst geriethen sie hierbei nicht selten in das ingrimmigste Handgemenge; so u. A. im „Phasma" des Nikodemus Frischlin, der die zelotische Verketzerung, die sie an der Kirche gotteslästerlich fanden, mit gedoppelter Wuth gegen die eigenen abgezweigten Genossen wendet, und wo im letzten Act von Christus alle und jede Lehre, die mit der lutherischen nicht streng übereinstimmt, zur Hölle verdammt wird. — Nun führte zwar dasselbe Bedürfniß der Popularität, welches schon früher die Paraphrasen der Mysterien in der Landessprache veranlaßt hatte, auch hier immer mehr zum

Deutſchen. Allein in dieſen Stücken war eigentlich nichts populär als der Haß gegen die Kirche; und der Haß zerſtört, aber erobert nicht. Kein Wunder daher, daß dieſelben ſehr bald ein Schisma auch im Drama herbeiführten, welches wir bis heute nicht überwunden haben, die widernatürliche Zerklüftung nämlich in gelehrtes Schauſpiel und in Volksſchauſpiel, die doch beide nimmermehr ohne einander beſtehen können. Denn indem die Schulkomödie theils in theologiſcher Spitzfindigkeit und Klopffechterei, theils in einer unzeitigen Nachahmung der Alten, namentlich des Terenz, aufging, mußte ſie nothwendig immer excluſiver, ein Profeſſorenſpiel für Profeſſoren werden. Und ebenſo natürlich folgte hieraus, daß das höchſt gelangweilte Volk, um ſich zu erholen, deſto ungeſtümer wieder nach ſeinem Faſtnachtsſchwank zurückgriff, und daß dieſer, alſo von den Gebildeten verlaſſen und verachtet, nun unaufhaltſam verwilderte.

Vergebens ſtemmten ſich jetzt die erſchrockenen Führer der Reformation ſelbſt dieſen wilden Waſſern entgegen. Es erging ihnen wie Goethe's Zauberlehrling, der, weil er die alte Formel vergeſſen, die Geiſter, die er heraufbeſchworen hat, nicht wieder zu bannen vermag. Denn nicht dieſe Schwänke hatten die Sitten, ſondern die durch die religiöſe Anarchie zerfreſſenen Sitten den Schwank verdorben. Das an ſeinem Heiligſten irregewordene Volk taumelte in der neuen Freiheit, und man weiß, wie erſtaunt und verzweiflungsvoll Luther oft über die peſtartige Demoraliſation klagt, die ſeinem Unternehmen durch ganz Deutſchland folgte. Ueberdies ruhte das Faſtnachtsſpiel weſentlich auf einer harmloſen Luſt und Schalkhaftigkeit, welche überall, wo ſie ihre unbefangene Unſchuld verloren und tendentiös und polemiſch geworden, in Ausgelaſſenheit und Bosheit umſchlägt. Wie ab-

ſchreckend aber jene Sittenverwilderung, ſelbſt bei Hans Folz und Hans Roſenplüt, die doch als Begründer des weltlichen Dramas in Deutſchland gelten, in den gleichzeitigen Faſtnachtsſpielen ſich abſpiegelt, ahnen diejenigen kaum, die die Sache blos vom Hörenſagen kennen und nicht etwa ſelbſt auf einer literarhiſtoriſchen Wanderſchaft unverhofft in dieſen Cloak von Schmuz, Zoten und Unfläterei gerathen ſind. Das iſt keine unbefangene Luſtigkeit mehr, die dem ernſten Deutſchen ſo wohl anſteht, noch etwa eine ethiſche Entrüſtung über das Niedrige im Leben; es iſt die thieriſche ſchamloſe Luſt am Gemeinen, und bei allem Patriotismus werden wir doch unſern Hanswurſt größtentheils nur als eine plumpe Vergröberung des ſpaniſchen Gracioſo, ja ſelbſt des, in ſeiner affenartigen Beweglichkeit noch anmuthigen, italieniſchen Arlechin betrachten müſſen.

Wenn hier Jemand hätte helfen können, ſo war es ohne Zweifel der wackere Nürnberger Hans Sachs. Auch lenkte er wirklich mit poetiſchem Inſtinct auf die alte Bühne zurück, ſo weit es ihm irgend möglich war. Allein es war eben nicht möglich, denn er war durch und durch ein Dichter des Proteſtantismus, und man kann nicht niederreißen und bauen zugleich. Im vollen Gefühl der Proſa der Gegenwart griff er nach allen Seiten umher nach mittelalterlichen Ritterſtoffen, ja ſelbſt in die Geſchichte des Alterthums zurück, und ſchrieb wieder religiöſe Schauſpiele in der Weiſe der alten Myſterien. Aber aus ſeinem Mittelalter ſind die Heiligen, der Muttergottesdienſt und der Wunderglaube, alſo der eigentlich poetiſche Accent geſtrichen, und das Myſterium wird ihm zur bloßen Moral. Und eben dieſe durchgreifende praktiſche Tendenz, verbunden mit einer reichsbürgerlich bornirten Kleinſtädterei der Weltanſicht, gibt ſeinen Dramen

eine nüchterne, ſcholaſtiſche Färbung; er erkennt in allen großen Conturen der Weltgeſchichte, wie der Bibel, nur ihre moraliſche Phyſiognomie, die aber bekanntlich noch keineswegs die poetiſche iſt. So wird in einem ſeiner Stücke Epikur mit wahrhaft poetiſcher Gerechtigkeit übergelegt und von Cacus durchgepeitſcht, der dazu ein langes moraliſches Lied ſingt; und in ſeiner Komödie von den ungleichen Kindern Eva's iſt Gott Vater, wie Tieck ſagt, ein ſtrenger, doch herablaſſender Superintendent, der die Kinder Eva's im lutheriſchen Katechismus examinirt. So ſind alle ſeine Helden mehr oder minder ehrbare nürnberger Patricier, und ſein Kothurn hat überall etwas vom Schuſterleiſten; er treibt die Poeſie friſch und fröhlich wie ein löbliches Handwerk. Wahrhaft liebenswürdig dagegen iſt er in ſeinen ſpätern Faſtnachtsſpielen, wo ſein ſpecifiſch volksthümliches Talent endlich durch Halbgelehrſamkeit, Politik und Theologie ſich ſiegreich und ergötzlich hindurchſchlägt, wie z. B. in ſeinem Schlaraffenlande, oder in dem Schwank von den eiſenfreſſeriſchen Landsknechten, die den Himmel ſtürmen und die doch weder St.-Peter im Himmel, noch der Teufel in der Hölle mag. Da iſt ihm, weil er hier bequem zu Hauſe iſt, die ganze Moral unverſehens in ein herzhaftes Verlachen aller Philiſterei und Niedertracht des Lebens umgeſchlagen, das unwiderſtehlich anſteckt, da man überall herausfühlt, wie grundehrlich er es meint.

Wenn hiernach Hans Sachs mit richtigem Takt die Bühne wieder dem Volke vindicirt hatte, ſo ſchien jetzt ein anderer unerwarteter Umſtand dieſe Eroberung erſt recht wirkſam und dauernd machen zu ſollen. Gegen das Ende des 16. Jahrhunderts nämlich zog, von den Niederlanden her, die erſte fahrende Schauſpielerbande, die engliſchen Komö-

genannten Engländer überall ſich immer wieder neu rekrutirt aus Schülern und Studenten, die nun ganz Deutſchland unter Führung von „Komödiantenmeiſtern“ durchzogen, davon einer ſich Präſes und Herzog Thaliens, und ſeine Schauſpieler Parnaßbrüder oder Emporiumsſaſſen nannte; ein Künſtler-Freicorps, deſſen jugendliche Begeiſterung und Hingebung recht dazu gemacht ſchien, die Sache des jungen Volksdramas gegen Gelehrte, Superintendenten und Schulmeiſter durchzufechten.

So war denn auch bei uns Alles im herzhafteſten Zuge nach einer künftigen naturwüchſigen Entwickelung, als das Ungewitter über Deutſchland losbrach, deſſen Blitze ſchon lange die drückende Schwüle von ferne unheimlich durchzuckt hatten. Der Dreißigjährige Krieg machte plötzlich furchtbar Ernſt aus dem tragiſchen Spiel, da ging es leibhaftig an das Gurgelabſchneiden, Hängen und Würgen, das ſie ſo luſtig agirt, die Bühnen brachen unter der Wucht des Getümmels zuſammen, die Studenten gingen unter die Landsknechte, und die Kriegsfurie rührte und brodelte Katholiſch und Proteſtantiſch, Einheimiſches und Fremdes wild durcheinander, bis zuletzt auf dem blutigen Boden des Hexenkeſſels von all dem fröhlichen Schauſpielweſen nur die gemeine Luſt am Gräßlichen, das ſogenannte „Mordſpectakel“, übrigblieb.

Nirgend iſt wohl das Weſen der durch das Chriſtenthum bedingten neuern Poeſie ſchärfer ausgeprägt worden, als im ſpaniſchen Drama. Wollen wir aber dieſes Weſen präcis bezeichnen, ſo können wir es nur Romantik nennen; freilich nicht die um das Jahr 1796 künſtlich gemachte, ſondern die aus dem religiöſen Bedürfniß der Völker erwachſene Romantik. Dieſe Romantik iſt uralt und datirt eigentlich ſchon von

Homer; aber erſt das Chriſtenthum gab ihr den vollen, reinen Ausdruck. Sie iſt bei den neuern Völkern im Grunde nichts Anderes als der ſich immer wiederholende und nach den verſchiedenen Nationalitäten mannichfach geſtaltende Verſuch, die große Aufgabe des Chriſtenthums, die Vermittelung des Ewigen und Irdiſchen, auch auf dem Gebiete der Poeſie annähernd darzuſtellen. Dies kann aber, wie wir ſchon oben erwähnten, da das Ueberſinnliche an ſich undarſtellbar iſt, überall nur ſymboliſch geſchehen; und zwar entweder durch eine Symbolik von oben herab, die den ganzen chriſtlichen Begriff ſinnbildlich gleichſam in ein poetiſches Dogma zuſammenfaßt, um es dann auf das Einzelne im irdiſchen Leben anzuwenden, wie bei Dante; oder umgekehrt durch eine organiſche Symbolik, wo, wie bei Calderon, die im Einzelnen ſchlummernden Keime, die verhüllte Bedeutung des Irdiſchen in Leben, Sage, Legende, ja ſelbſt in einzelnen Momenten der heidniſchen Mythologie, geweckt und nach dem höhern Lichte gewendet und emporgerankt werden. Der Nerv des Ganzen iſt hier ein tieferes Liebesgefühl, das, ſehr verſchieden vom antiken Schickſal, nicht erbarmungslos vernichten, vielmehr das irdiſche Daſein mit allen ſeinen Freuden und Leiden zur chriſtlichen Schönheit verklären will, indem es das Grundübel, das alles Leben häßlich macht, den Egoismus in ſeinen vielfachen Geſtalten, in den Brennpunkt jenes höhern Lichtes ſtellt und dadurch in ſein Gegentheil verwandelt. Daher wird die eigenſüchtigſte der menſchlichen Leidenſchaften, die Geſchlechtsliebe, über allen ſinnlichen Genuß hinaus, ja bis zum Symbol der himmliſchen Liebe in der Jungfrau Maria, vergeiſtigt; die Eiferſucht geht nicht mohammedaniſch auf den materiellen Beſitz, ſondern auf deſſen innerliche Bedeutung, die ſchon ein Blick, ein Laut verletzen kann; die

Ehre, als ein Symbol des religiösen Gewissens, fragt nichts nach den persönlichen Erfolgen ihrer Ehrenhaftigkeit; der Held, weil er sich zugleich als Ritter eines höhern Reichs betrachtet, bleibt auch äußerlich überwunden, noch im Untergange Sieger und heiter. Und diese Opferfreudigkeit, und die auf solche Weise idealisirte Liebe, Eifersucht und Ehre sind in der That die belebenden Elemente des spanischen Dramas, in der Tragödie wie im Lustspiel.

Warum aber diese Romantik gerade in diesem Drama vorzugsweise zur Erscheinung kommt, läßt sich aus der Geschichte Spaniens leicht erklären. — Ludwig Clarus sagt in seiner trefflichen Darstellung der spanischen Literatur im Mittelalter: „Die Kunst hat nur ein wahres Leben, wenn ihre göttliche Abkunft und Bedeutung dem Künstler immer gegenwärtig bleibt. Darum ist die heilige und religiöse Kunst der Gipfelpunkt, der Sonnenherd, der freiheitsprießende Kern aller Kunst. Sie geht als Dienstmännin zu Lehen beim höchsten Herrn und ist im Hause der Kunst die wahre Gebieterin. Die weltlichen Fächer und Sprößlinge haben nur erlaubnißweise neben dieser Meisterin ihre Fächlein und Zellen angelegt, weil die ihren Vortheil verstehende Kirche als Bewahrerin und Pflegerin alles Guten und Schönen tolerant genug ist, alle jene Richtungen der Kunst gewähren zu lassen, welche mit ihrer eigenen Aufgabe für die Menschheit nicht im Widerspruche stehen. So hat denn auch die Wiege der Schauspielkunst im Hervorgang aus einem innern Verhältnisse überall neben dem Altar gestanden und ihr Patriotismus diese ihre Geburtsstätte zu verschönern sich mächtig angetrieben gefühlt. Der heutige protestantische Cultus, welcher die Vermittelung der innern Anschauung des Gemüths nach außen fast überall abweist, Anschaulichkeit und Sinnlichkeit verbannt wissen und allein durch das Wort der Pre-

digt, welche sich so leicht zu kahlen Dogmen vereinfacht, wirken will, verkennt bei solcher Ansicht durchaus die innerlich nothwendige und historisch gerechtfertigte Zuhülfenahme der ästhetischen Einwirkung auf das Gemüth und verwischt damit das Gepräge des Christenthums. Denn er trennt, was Gott und Natur vereinigt oder was die Geschichte als zusammengehörig offenbart, und behandelt seine Gläubigen spiritualistischerweise als reine Intelligenzen. Er schweigt auf die Forderungen der sinnlichen Natur, statt sie zu läutern und zu veredeln, gänzlich und weigert sich hartnäckig, auch in den unentbehrlichen Aeußerlichkeiten den Wiederschein Gottes anzuerkennen und wirken zu lassen." — Diesem in der Geschichte aller Kunst tiefbegründeten Urtheile stimmen wir vollkommen bei und müssen sonach als Hauptgrund der bewunderungswürdigen Blüte des spanischen Dramas zunächst die Treue erkennen, womit die Spanier stets zur Kirche gestanden und jenes abstracte und unkünstlerische Princip des Protestantismus zurückgewiesen haben, welches, wie wir oben gesehen, insbesondere auch in Deutschland der naturgemäßen Entwickelung des Volksschauspiels sich entgegengestemmt. Seinen Katholicismus aber bewahrte dieses hochbegabte Volk darum so streng und rein, weil es sich ihn selbst erobert, weil es das Schwert, da wo die Kreuzfahrer der andern Länder es kampfesmüde niedergelegt, von neuem aufgenommen und Jahrhunderte lang gegen die Mauren für das Kreuz gestritten hatte, welches hier zugleich das Banner der Kirche und der nationalen Freiheit war; ja selbst nach dem endlichen Sturze Granadas war die Eroberung von Amerika, ihrer eigentlichen Bedeutung nach, auch nur eine Fortsetzung jenes großartigen Kreuzzuges. Daher sehen wir, nachdem das übrige Europa schon längst in fahle Dämmerung ver-

ſchwommen, die Hochebene Spaniens in Leben und Sitte noch immer vom Abendroth der ſcheidenden Romantik ſcharf und wunderbar beleuchtet; denn ein Krieg um die höchſten Intereſſen der Menſchheit verwildert nicht, ſondern hebt und kräftigt die Gemüther. Als aber der Erdgeiſt des Goldes den Kampf um Amerika ſäculariſirt, als nachher der ganz unpopuläre und daher ſtets argwöhniſche Philipp II. die Kirche durch die Inquiſition in eine Polizeianſtalt zu verwandeln verſucht und mit dem Machiavellismus ſeiner Politik den Heldengeiſt der hochherzigen Nation nach außen gebunden hatte, flüchtete ſich dieſer Geiſt zur Poeſie, um im Drama ſeine alte Größe nachzuträumen.

Auch in Spanien war alſo das Schauſpiel aus der, alles Leben mütterlich umfaſſenden, Natur der Kirche hervorgegangen, und auch hier hatte, bei dem natürlichen Doppelcharakter aller Kunſt, ſich ſehr bald dem Myſterium das Weltliche, die Poſſe, beigemiſcht. Sie konnte aber hier niemals ihren Mutterboden gänzlich überwuchern, oder ſich frech und feindlich gegen die Kirche wenden, weil die religiöſe Volksgeſinnung einem ſolchen Attentate jederzeit entſchieden widerſtand, und weil, aus demſelben Grunde, das Profane, wo es ſich mit der kirchlichen Abkunft des Dramas nicht mehr zu vertragen ſchien, früher und ſtrenger, als in andern Ländern, von dem Myſterium geſchieden wurde. So finden wir ſchon in den siete partidas König Alfonſo's X. angeordnet: „Die Prieſter ſollen keine Poſſenſpiele darſtellen, damit die Leute herbeikommen, um dieſe zu ſehen, wie es wohl geſchehen iſt. Wenn Andere es thun, dürfen die Prieſter nicht dazukommen, weil dabei viele Derbheiten und Unanſtändigkeiten vorfallen. Auch ſollen dergleichen Stücke nicht mehr in den Kirchen aufgeführt werden; wir befehlen vielmehr, daß man

mit Schimpf und Schande diejenigen hinauswerfen ſoll, die dergleichen vornehmen; denn die Kirche Gottes hat die Beſtimmung, daß man darin betet und nicht Poſſenſpiele darin aufführt. Unſer Herr Chriſtus ſprach im Evangelio, daß ſein Haus ein Bethaus genannt, nicht aber zu einer Räuberhöhle gemacht werden ſolle. Doch gibt es Vorſtellungen, die den Prieſtern erlaubt ſind, z. B. die Geburt unſers Herrn Chriſti, in welcher gezeigt wird, wie der Engel zu den Hirten kam und ihnen ſagte, daß der Heiland geboren worden, oder die Erſcheinung deſſelben, als die Heiligen Drei Könige ihn anzubeten kamen, oder die Auferſtehung, worin gezeigt wird, wie er gekreuzigt wurde und am dritten Tage wieder auferſtand. Sachen, wie dieſe, welche den Menſchen ermuntern, Gutes zu thun und Andacht im Glauben zu haben, können ſie aufführen, zumal die Leute ſich dabei erinnern mögen, daß, wie dies hier dargeſtellt wird, ſich einſt Alles in der Wirklichkeit begab u. ſ. w."

Das hiernach von der Kirche mild ausgewieſene weltliche Schauſpiel konnte indeß noch lange nicht von derſelben laſſen. Die ſogenannten Eklogen von Juan del Encina, Gil Vicente u. A., wo die Hirten oft mitten aus einem kleinen Liebes- oder Intriguenſpiel von Engeln zur Krippe des neugebornen Kindes gerufen werden, bilden den allmäligen Uebergang, der erſt bei Torres Naharro und Lope de Rueda, ſowie in der vielfach nachgeahmten Novelle „Cöleſtina" von Fernando de Rozas faſt ganz vollendet erſcheint. Doch blieb die Tradition von dem kirchlichen Urſprung des Dramas noch immer ſo ſtark, daß der Gewinn aus ſolchen Darſtellungen nur zu frommen Zwecken, und den herumziehenden Schauſpielergeſellſchaften ihre Schauplätze durch die geiſtlichen Brüderſchaften angewieſen wurden, und zwar endlich im

16. Jahrhundert bleibend auf zwei Hofräumen der madrider Straßen Principe und Cruz, wo noch bis jetzt die beiden Hauptbühnen Madrids stehen. Wie wenig aber damals noch die rege Phantasie des Publicums der äußerlichen Stimulation bedurfte, zeigt die Schilderung von der Bühnenwirthschaft des eben gedachten Schauspielers und Schauspieldichters Lope de Rueda, welche Cervantes in der Vorrede zu seinen eigenen Komödien gibt, und die wir beifügen, da sie mehr oder minder für alle Theater jener Zeiten gilt. „Zur Zeit dieses berühmten Spaniers," sagt nämlich Cervantes, „war die ganze Geräthschaft eines Schauspieldichters und Theaterdirectors in einem Sacke enthalten und bestand in vier weißen Schäferpelzen, mit vergoldetem Leder besetzt, vier falschen Bärten und Atzeln und vier Schäferstäben oder mehren oder wenigern. Die Schauspiele waren nur Unterredungen, wie Eklogen zwischen zwei oder drei Schäfern und einer Schäferin; man verschönerte und verlängerte sie mit zwei oder drei Zwischenspielen von einer Negerin, Kupplern, Tölpeln und Biscaiern. Derselbe Lope spielte diese vier Rollen mit aller Vortrefflichkeit und Wahrheit, die man erdenken kann. Zu jener Zeit gab es keine Coulissen, keine Gefechte zwischen Mauren und Christen zu Fuß und zu Pferde; da gab es keine Gestalt, welche durch die Theaterversenkung aus dem Mittelpunkte der Erde hervorstieg oder emporzusteigen schien. Die Bühne bestand aus vier in ein Viereck gestellten Bänken, mit vier oder sechs Bretern darüber, so daß sie sich vier Hände breit über dem Boden erhob. Man sah keine Engel oder Geister auf Wolken vom Himmel herabsteigen; der ganze Zierath des Theaters war ein alter an Schnüren zu beiden Seiten aufgehängter Teppich; er trennte den Platz der Zuschauer von der Bühne. Dahinter stellte man die Musiker, welche ohne Guitarre irgend eine alte Romanze sangen."

Aus dieſem marionettenartigen Zuſtande ſtrebte nun Cervantes ſelbſt das Schauſpiel emporzuheben. Er ſchrieb in ſeinen jüngern Jahren 20 bis 30, damals mit Beifall aufgeführte Schauſpiele, wovon jedoch nur zwei, „Die Lebensweiſe in Algier“ („El trato del Argel“) und die „Numancia“ ſich erhalten haben. Das erſtere hat, bei großen dichteriſchen Schönheiten, noch wenig dramatiſches Geſchick, bietet aber ein eigenthümliches biographiſches Intereſſe, da es die eigenen Leiden und Heldenthaten des Dichters als Sklave in Algier darſtellt. In der „Numancia“ dagegen, die von dem tragiſchen Untergange dieſer Stadt durch die römiſche Uebermacht handelt, ſehen wir zugleich die merkwürdige Vermittelung eines literariſchen Kampfes, der unter den Dramen aller Nationen eine große Verwüſtung angerichtet hat und eigentlich bis jetzt noch nicht beendigt iſt. Schon damals war nämlich auf andern Gebieten der Poeſie die epidemiſche Nachahmung der Alten auch in Spanien eingedrungen, und durch Bermudez und Argenſola ſelbſt im Schauſpiel, wenngleich mit geringem Erfolge, verſucht worden. Cervantes folgte, vielleicht in unbewußter Connivenz, dieſem Zuge. In ſeiner „Numancia“ erkennen wir in der That faſt alle hervorragenden Momente der alten Tragödie, den leiſen Todesſchritt des Schickſals und den gedankenvollen Geiſt des Chors in den zwiſchen den Acten erſcheinenden allegoriſchen Perſonen, ja auch die Selbſtopferung der überwundenen Numancier hat durchaus die Größe antiker Tugend, während andererſeits doch wieder der romantiſche Klang des Ganzen und das durchgreifende Volkselement begeiſterter Vaterlandsliebe das wunderbare Stück bis auf den heutigen Tag vollkommen national macht; ein praktiſcher Beweis, wie die eingebildete Todfeindſchaft der rechten Romantik und des wahrhaft Alten im Grunde nur illuſoriſch und ein

eigensinniges Mißverständniß der Gelehrten ist. Trotz jenen geistreichen Versuchen wurde indeß Cervantes hier sehr bald von einem neuaufgehenden dramatischen Dichtergestirn verdunkelt, und als er später, der volksmäßigen Richtung unbedingt nachgebend, noch einmal mit acht Schauspielen hervortrat, war er schon zu alt und wohl überhaupt auf diesem Felde zu wenig eingeboren, um einen solchen Wettkampf siegreich zu bestehen.

Was demnach Cervantes kaum nur angebahnt, führte Lope de Vega mit überraschendem Erfolge aus, indem er, ohne sich von der Dictatur der neuern Kunstdichter irre machen zu lassen, seine Bühne aus dem rohen und zerstreuten Material des bisherigen Volksschauspiels kühn herausbaute und kein Bedenken trug, diesem Grundgedanken alle vornehmen Prätensionen prosaischer Wahrscheinlichkeit, historischer Pünktlichkeit, sittlicher Pruderie oder gelehrter Schaustellung aufzuopfern. Er sagt selbst: „Wenn ich ein Schauspiel schreiben will, schließe ich alle Vorschriften sorgfältig ein, und bringe Terenz und Plautus aus meinem Zimmer heraus, damit sie nicht gegen mich schreien, wie die Wahrheit wohl aus solchen stummen Bänden zu ertönen pflegt, denn ich schreibe gemäß der Kunst derjenigen, welche den Beifall der Menge suchten, der man in ihrer Thorheit zu Willen leben soll, weil sie es ist, die dafür zahlt.“ — Das Letztere ist, wie man sieht, nur ein ungeschicktes Compliment für die Kunstdichter, eine schlechte Entschuldigung für etwas, das keiner Entschuldigung bedarf. Denn von dem Beifall der Menge lebt das Schauspiel überall, und es kommt dabei lediglich auf das Verhältniß des Dichters zu dieser Menge an. Lope de Vega aber schmeichelt nicht etwa buhlerisch den confusen und gemeinen Gelüsten des Publicums, sondern weckt und hebt die edlern Gefühle der

Nation, indem er, ihre wundervollen Romanzen dramatisirend, sie beständig an ihre große Heldenzeit erinnert, und zwar nicht durch populärsüchtige Herabstimmung, sondern mit einer reizenden Anmuth des Ausdrucks, die oft bis an die höchsten Höhen der Poesie streift. Und in der That, sein unerschöpflicher Reichthum von Erfindungen, sowie die außerordentliche Biegsamkeit seines Geistes, war recht dazu geschaffen, das Leben in seinen mannichfaltigsten Erscheinungen und Beziehungen zum poetischen Volksbewußtsein zu bringen.

Es wäre daher eine sehr vergebliche Mühe, seine Schauspiele nach unsern modern ästhetischen Begriffen rubriciren zu wollen. Sie sind weder Trauerspiele noch Lustspiele. Denn wie in Leben und Geschichte Lust und Leid, Tragisches und Komisches beständig ineinanderlaufen, so ist auch dem lebendigen Volksdrama jene scharfe Scheidung völlig fremd; und wir sehen bei Lope de Vèga nicht nur allen seinen ernsten Stücken possenhafte Nebengeschichten eingeflochten, sondern auch den, von ihm eingeführten, Gracioso das Pathos seiner Helden beständig ironisiren. Ebenso willkürlich aber ist die gewöhnliche Eintheilung dieser Schauspiele in Mantel- und Degenstücke (Comedias de capa y espada) und in Helden-Schauspiele (Comedias heróicas) aus dem zufälligen Grunde, weil in den erstern nur Leute höhern Standes, die damals stets mit Mantel und Degen erschienen, in den andern dagegen auch Könige auftreten sollen. Eine so lächerlich aristokratische Rangordnung findet aber begreiflicherweise in Wahrheit gar nicht statt, in vielen Stücken beider Gattungen laufen Edelleute, Könige, Bauern und Narren mit und ohne Mantel und Degen frisch und fröhlich durcheinander, und alle zusammen, auch die alten Griechen und Römer, sind ausgemachte Spanier; wie denn z. B. in Lope de Vega's „Bren-

nendes Rom" („Roma abrasada") Kaiſer Nero, als ein echter Caſtilier, Nachts unter den Fenſtern ſeiner Dame ein Sonett ſingt und nach blutigem Zweikampf mit Vermummten kaum der nachſetzenden Scharwache entwiſcht. Man kann vielmehr dieſes unermeßliche Repertoir nur nach ſeinem weſentlichen Inhalt in weltliche und geiſtliche Schauſpiele abtheilen, indem man zu jenen die Mantel- und Degenſtücke ſowie die, mehr geſchichtlichen, heroiſchen Dramen mit ihren obligaten Nebengeſchichten und Zwiſchenſpielen (Entremeses, Farsas, Sainetes, Eglogas ꝛc.); und zu den geiſtlichen die bibliſchen oder legendariſchen Darſtellungen und die eigentlichen Fronleichnamsfeſtſpiele (Autos sacramentales) rechnet, auf welche wir weiter unten noch beſonders zurückkommen. Bedenken wir aber, daß Lope de Vega in allen dieſen Gattungen höchſt Ausgezeichnetes geleiſtet, daß er überhaupt, mit Ausſchluß der kleinern Stücke, 1800 weltliche und 400 geiſtliche Schauſpiele gedichtet und manche davon in fünf Tagen niedergeſchrieben hat, ſo werden wir eine hiernach ſehr begreifliche, häufig fühlbare Flüchtigkeit in Plan und Charakteren, die oft nur ſtehende Masken des Verliebten und Eiferſüchtigen ꝛc. ſind, zwar bedauern, jedenfalls aber in das Erſtaunen Cervantes', welcher ihn ein Wunder der Natur genannt, mit einſtimmen müſſen. Er war und blieb bis in ſein hohes Alter der Liebling und Stolz ſeiner Zeitgenoſſen; trotz ſeinem Glück und Ruhm aber ſtarb er (1635) mit dem ſchmerzlichen Wunſche, nie etwas Anderes als reingeiſtliche Dinge getrieben zu haben.

Und in der That, dieſer gewaltige Genius erſcheint uns ſelbſt wie ein wunderbares Naturereigniß, das eben unaufhaltſam wirkt, weil und wie es muß. Denn in ſeinen müßig grübelnden Stunden mit dem dramatiſchen Regelzwang der gelehrten Humaniſten eigentlich vollkommen einverſtanden,

trieb ihn dennoch eine unwiderſtehliche Neigung beſtändig zu dem entgegengeſetzten Volksthümlichen; und auch das Raſche und Maſſenhafte ſeiner Wirkſamkeit ſchien nöthig, um die Maſſen zu bewältigen, die überall nur durch eine unausgeſetzte Reihefolge gleicher Effecte in Bewegung zu ſetzen und an das Höhere gleichſam erſt zu gewöhnen ſind. Nachdem er aber auf ſolche Weiſe den ſchweren Dunſtkreis der alten Nacht zertheilt hatte, ſehen wir plötzlich einen ganzen Sternenhimmel von dramatiſchen Dichtern überraſchend hervortreten. Die hervorragendſten unter ihnen ſind: Tarega, Aguilar, Guevara, Montalvan, Mescua, Mendoza, Alarcon, mit ſeinem unſterblichen „Weber von Segovia", ſowie Guillen de Caſtro, deſſen „Jugendthaten des Cid" („Las mocedades del Cid") das Vorbild des zur Ungebühr berühmteren „Cid" von Corneille geworden, und Tirſo de Molina (eigentlich Gabriel Tellez), der in ſeinem „Verführer von Sevilla oder der ſteinerne Gaſt" („El burlador de Sevilla y combidado de piedra") den tragiſch-wilden Geiſt heraufbeſchworen, welcher ſeitdem als Don Juan durch die ganze Welt umgeht und den Mozart wohl am tiefſten erkannt hat. Und ſo allgemein und hinreißend ward die wachſende Begeiſterung für die Bühne, daß außerdem noch eine Menge anonymer Dichter, deren hohe Stellung dieſe Art von Oeffentlichkeit nicht zu vertragen ſchien und zu denen ſelbſt der kunſtverſtändige König Philipp IV. gehörte, unter der gewöhnlichen Bezeichnung „Von einem Geiſtreichen an dieſem Hofe" (par un Ingenio de esta Corte) ſich dabei betheiligte.

Alle dieſe überaus fruchtbaren Dichter ſind jedoch keineswegs etwa bloße Nachahmer Lope de Vega's, und bilden nur inſofern eine Schule, wenn man es ſo nennen will, als ſie ſämmtlich der volksthümlichen Richtung ihres Meiſters

folgen. Es ist wie ein schöner Wald, demselben Boden entsprossen und von denselben Lüften ernährt, in Wuchs, Blätterschmuck und Blüte aber sich mannichfach und selbständig gestaltend. Nur Einem unter ihnen war es vorbehalten, die Andern merklich zu überragen. Was Lope de Vega eigentlich gemeint, aber in eroberner Hast nur geistreich zu skizziren vermochte, hat Calderon in großen, unvergänglichen Zügen ausgeführt; und da hiernach bei ihm das spanische Drama erst zu seiner vollen Geltung gelangte, so wollen wir versuchen, das, was wir oben über die Bedeutung dieses Dramas überhaupt gesagt haben, hier in einigen seiner Schauspiele näher nachzuweisen.

Wir sagten, daß in Spanien das Drama niemals seine religiöse Abkunft vergessen oder verleugnet hat. Dieser religiöse Grundcharakter zeigt sich bei Calderon selbst in denjenigen seiner weltlichen Schauspiele, welche mit unserm Lustspiele noch am meisten übereinstimmen, und zwar in dem eigentlichen Hauptelemente seiner Intrigue. Bei uns wird die sentimentale Geschlechtsliebe mehr oder minder als ein ernsthaftes Geschäft getrieben, bei dessen pflichtmäßiger Ausübung Religion, Ehre und Gewissen mit nichten in Betracht kommen dürfen. Bei Calderon ist es gerade umgekehrt: hier ist die Liebe unbedingt der Ehre unterthan und die Ehre empfängt ihre Weihe von der Religion, welche, wie Schlegel treffend sagt, Calderon's Liebe ist. Es ist ein hergebrachter Irrthum, daß diese Ehre eine blos conventionelle war; das damalige Leben in Spanien war allerdings noch ritterlich genug, um ein so hoch gestimmtes Princip vollkommen zu begreifen, aber keineswegs mehr identisch mit den strengen Consequenzen desselben. Denn jene Ehre ist eigentlich nur das gesteigerte Gewissen, gleichsam eine empfindlichere Sittlichkeit,

die, auf das an ſich Gleichgültige, Zufällige oder Conventionelle angewendet, dieſes vergeiſtigt, mithin die Gegenwart in eine höhere Region hebt und das Luſtſpiel zum idealen Reflex des gewöhnlichen Lebens macht. Hier aus der Menge nur ein Beiſpiel dafür. In dem Calderon'ſchen Mantel- und Degenſtücke: „Der Verborgene und die Verkappte“ hat Don Ceſar einen andern Cavalier im Zweikampf getödtet, weil er ſeiner geliebten Dame mit Liebesanträgen nachgeſtellt hatte. Vater und Vetter des Getödteten, ſowie der Bruder der Dame halten es nun für ihre ritterliche Ehrenpflicht, den Don Ceſar auf Tod und Leben zu verfolgen; jene wegen des Mordes, dieſer, weil Don Ceſar durch jenen Zweikampf den Ruf ſeiner Schweſter gefährdet hat. Aber daſſelbe tiefe Ehrgefühl, gegen welches die Liebe bei aller Leidenſchaftlichkeit überall unbedingt zurücktreten muß, und das eine ſinnreiche Reihe der ergötzlichſten Verwickelungen veranlaßt, führt auch wieder durch das ganze Labyrinth derſelben zu einer heitern Löſung. Denn der Vetter vergibt dem Don Ceſar, da er erfährt, daß der Ermordete „Mann gegen Mann in gleichem Kampfe“ gefallen; der Vater, weil er dem Don Ceſar, ohne ihn zu kennen, das Wort gegeben, ihn zu ſchützen, und der Bruder der Dame, weil Don Ceſar, wie ſich endlich ergibt, ihr Verlobter iſt; eine Scrupuloſität, die ſeitdem auf den modernen Bretern der ſouveränen Komödienliebe gegenüber allerdings ziemlich altfränkiſch geworden iſt.

Aus jenem idealen Princip der Ehre aber und deſſen religiöſem Charakter ſtammt noch eine andere Grundkraft des ſpaniſchen Schauſpiels: die Heiligkeit der Lehenstreue. Sie bildet unter andern die Seele eines der herrlichſten Trauerſpiele, die jemals gedichtet worden; wir meinen „Den ſtandhaften Prinzen“ von Calderon. Sonſt iſt es in der Tra-

gödie faſt überall der dämoniſche Titan in der Menſchenbruſt, der potenzirte Egoismus übermenſchlicher Thatkraft, der an der Gewalt des Irdiſchen ſcheitert. Hier dagegen iſt es gerade umgekehrt eben das Widerſpiel alles Egoismus, die Kraft der Entſagung, mit einem Wort: der chriſtliche Heldenmuth, der das irdiſche Daſein beſiegt. Don Fernando, der Bruder des Königs von Portugal, iſt in dem Kriege gegen die Mauren als Gefangener in die Hand des Königs von Fez gefallen, und da dieſer als Löſung für ihn die chriſtliche Stadt Ceuta fordert, verſagt Fernando, obgleich ſein königlicher Bruder ſelbſt hierzu die Vollmacht ertheilt, dennoch die Uebergabe der Stadt, „weil ſie Gottes iſt, nicht ſeine". Und ſomit nur Gott als ſeinen höchſten Lehensherrn anerkennend, zerreißt er die Vollmacht, ergibt ſich dem Könige von Fez unbedingt als Sklave und weiſt ſelbſt die Ehrenbezeigungen ſeiner Mitſklaven zurück. Denn:

Wer bin ich? Mehr als ein Menſch?
Und weil doch unſre Sachen,
Wo heut' nicht, morgen gleich der Tod wird machen,
So wäre wohl geborgen,
Wer heut' nichts übrig ließ zu thun für morgen.

Das iſt ein *echter* Liberalismus, der ſich, wie man ſieht, mit dem Chriſtenthum gar wohl verträgt, ja mit demſelben großgewachſen iſt. — Darauf wird uns Fernando in ſeinem tiefſten Elende vorgeführt; aber es überkommen uns dabei anſtatt der hier ſo naheliegenden weichlichen Rührung alle geheimnißvollen Schauer geiſtiger Uebermacht. In Lumpen, verhungernd, den Tod ſchon in den Gliedern und um Brot bettelnd, iſt er mitten unter ſeinen Peinigern der unabhängige Sieger, in ſeinen Leiden ſich ſo frei bewegend, daß die Sklavenketten beſtändig melodiſchen Klang geben. Und als endlich

sein Leib zusammenbricht, und nun der König von Portugal, zu spät, zur Befreiung seines Bruders herbeieilt, richtet sich der verklärte Heldengeist des Todten noch einmal auf und führt, bei stiller Nacht im Ordensmantel mit brennender Fackel voranschreitend, das christliche Heer zum Siege; ein Triumph des Ewigen über das Irdische von so tragischer Gewalt, wie sie kein Schauspiel aller andern Nationen aufzuweisen hat.

Man sieht schon aus diesen Andeutungen, wie bei Calderon die Grenzen des weltlichen und geistlichen Schauspiels überall ineinanderlaufen. Noch deutlicher wird dieser Uebergang in seinem „Wunderthätigen Magus". Dieses Schauspiel behandelt die Sage von Faust, und es ist nicht ohne Interesse, die ganz religiöse Auffassung Calderon's mit der Goethe'schen zu vergleichen. Bei Calderon ist es ein durchgehendes Hereinragen der Höllenmacht mit allen ihren Schrecken, während dieselbe bei Goethe nur als ein Spiel der dämonischen Mächte im Menschen erscheint; hier tritt der Teufel als Pudel auf, dort als ein furchtbares Gewitter. Auch Cyprianus, der spanische Faust, beginnt voll Wissensgier mit religiösem Grübeln, aber es sind nicht Zweifel, sondern dunkle Ahnungen der göttlichen Wahrheit. Auch hier drängt die irdische Liebe zu Justina sich zwischen ihn und den Himmel, aber diese Liebe ist kein blasirtes Lüsteln, wie bei Faust, sondern brennende Leidenschaft. Auch er verschreibt, aber mit tiefem Grauen, seine Seele dem Teufel, und der Teufel verheißt ihm dafür Justinens Genuß. Allein er hat keine Gewalt über reine Seelen, der höllische Zauber bricht vor Justinens Gottvertrauen zusammen, und Cyprianus umarmt ein Trugbild, einen Leichnam. Und nun zum Schluß zeigt sich die ganz verschiedene Richtung. Während den deutschen Volks-Faust der Teufel holt, welchem der Goethe'sche nur durch

ſterbe, ſondern daß er lebe und ſich bekehre. Beider irdiſche Liebe, Luſt und Ehre müſſen untergehen, denn ſie werden an dem Kreuze auf ihrer Bruſt als Geſchwiſter erkannt. Der verfolgte Räuberhauptmann Euſebio, todeswund, verblutend, wie ein Wild bis zum Tode gehetzt, und ſo in der Waldeinſamkeit plötzlich unter demſelben Kreuze angelangt, an deſſen Fuße einſt ſeine unglückliche Mutter ihn und Julia geboren, wendet ſich mit aller Kraft des Glaubensmuthes, der ihn nie verlaſſen, zu Gott zurück, und ſinkt, nachdem er gebeichtet, todt zu des Prieſters Füßen nieder. Julia aber, da ſie der eigene Vater durchbohren will, umklammert inbrünſtig bereuend das Kreuz, und wird mit demſelben der Welt enthoben. — So brennt das heilige Kreuz, als ein chriſtliches Fatum, düſter durch das ganze Stück, bis es zuletzt, alles Irdiſche verzehrend und verklärend, in ſtillen Flammen emporleuchtet.

Am ſchlagendſten endlich bekunden den Schlegel'ſchen Ausſpruch: daß die Religion Calderon's Liebe ſei, ſeine Opferdarſtellungen (Autos sacramentales); Schauſpiele, die am Fronleichnamsfeſte und an den folgenden Tagen auf einer Straßenbühne in Gegenwart des Hofes mit großem Prachtaufwande gegeben wurden. Das Perſonal iſt faſt überall allegoriſch; die menſchliche Natur, die Weisheit, das Heidenthum, das Judenthum, die Jahreszeiten, die Laſter, der Teufel, welcher gewöhnlich einem Drachenrachen entſteigt, ja ſelbſt der menſchliche Gedanke in Narrentracht, werden redend und handelnd eingeführt. Der Stoff iſt meiſt bibliſch, zuweilen aus der vaterländiſchen Geſchichte, manchmal ſogar aus der Mythologie, Alles aber, der ſpeciellen Beſtimmung gemäß, in ſteter Beziehung auf das Geheimniß der Gegenwart Chriſti in der Hoſtie, deſſen Verherrlichung eben die Aufgabe war. Ein auf das tiefſinnigſte mannichfach variirtes Lieblingsthema

ist hierbei der Sündenfall und die Erlösung des Menschengeschlechts. So betritt z. B. in „Gift und Gegengift“ („El Veneno y la Triaca“) die menschliche Natur, als Infantin, in Begleitung ihres Mentors, des Verstandes, und der Unschuld, ihrer Gespielin, in strahlender Schönheit den Paradiesesgarten ihres Reiches, wo Blumen, Quellen und Vögel singend ihre junge Herrin begrüßen. Während sie aber so zwischen den lieblichen Klängen weiter wandeln, erscheint von der andern Seite Lucifer (der gefallene Morgenstern), als Gärtner verkleidet, und begegnet, nachdem er durch einen wundervollen Monolog sich eingeführt, der unbefangen umherschweifenden Unschuld, welcher er sogleich listig seine Freundschaft anträgt. Diese fühlt sich jedoch unheimlich bei dem Anblicke des stolzen Mannes und sucht ihm zu entfliehen. Darüber kehrt die Infantin wieder zurück, die Scheue fürstlich ermuthigend: sie habe nichts zu fürchten, wo ihre Herrin gegenwärtig sei. Auf ihre Fragen dann antwortet Lucifer, er stamme aus einem fremden Lande, ein erlauchter Fürst von so leuchtender Herkunft, daß die Strahlen der Sonne an den Funken erglühen, die er scheidend versprüht. In seinem Vaterlande habe ihn der König selbst so hoch gehalten, daß er ihm einst vertrauensvoll das Bildniß seiner Braut gezeigt. Bei dem Anblick dieses Bildes aber in Neid und Liebe entbrannt, habe er sofort ein Heer von gleichgestimmten Vasallen geworben und einen Bürgerkrieg entzündet, um die Braut für sich zu gewinnen und sich selbst auf den Thron zu schwingen. Mit wenigen großartigen Zügen schildert er den furchtbaren Kampf, der mit dem Sturz und der ewigen Verbannung der Rebellen geendet. Das Original jenes Bildes aber sei die Infantin selbst.

Es folgt nun eine feurige Liebeserklärung, die jedoch.

von der sich rasch entfernenden Infantin entrüstet zurückgewiesen wird. Darüber entflammt der Vulkan in des Dämons Brust in voller Zornespracht. Er beschließt, Blumen, Lüfte und Quellen zu vergiften, und beschwört zu seinem Beistande das Schrecken der Sterblichen, den Richter alles Lebenden, den Gesellen der Sünde — den Tod herauf, der auf seinen Ruf aus einem Baumstamm hervortritt, um die Befehle seines Fürsten zu empfangen.

Auf Lucifer's Frage, wohin er, um die widerspenstige Schöne zu bezwingen, seinen Zauber niederlegen soll, räth ihm der Tod, den Vorüberzug der Jahreszeiten abzuwarten, welche soeben nahen, um der Infantin ihre Gaben darzubringen. Der Winter bringt einen Krystallbecher mit Wasser, der Frühling Blumen, der Sommer Aehren und der Herbst seine Früchte. Allein Lucifer wagt es nicht, sein Gift einzusenken; nicht in das Wasser, weil darin ein ihm unbekannter sacramentalischer Abgrund verborgen, nicht unter die Blumen, weil eine derselben das Abbild einer andern Blume von fleckenloser Jungfräulichkeit; nicht in die Aehren, denn in ihnen sei ein großes Mysterium verhüllt; dagegen wählt er die Früchte, falls eine von ihnen vom Wurme angefressen sei. Scheu aber überläßt er die Vergiftung dem Tode, der auch heimlich eine Schlange aus seinem Busen unter die Früchte gleiten läßt.

Darauf sehen wir die Infantin sich in einer Quelle spiegeln, wie sie in ihre eigene Schönheit sich verliebt und wünscht, daß die ganze Welt nur eine Spiegelquelle wäre. Jetzt kommen die Jahreszeiten in Begleitung des Todes und bieten unter Gesängen ihr ihre Gaben dar. Der Tod, der sich für den alten Gärtner ihres Reichs ausgiebt, reicht ihr den schönsten Apfel: wenn sie davon esse, werde ihre Weis-

heit noch ihre Schönheit übertreffen. Vergebens warnt die Unschuld, daß es darunter auch eine verbotene Frucht gebe. Die Infantin findet es sehr thöricht, ein solches Glück von der Hand zu weisen und beißt in den Apfel. Die Jahreszeiten singen wieder ihre Festlieder, sie aber schauert plötzlich zusammen, denn sie sieht auf einmal Alles ringsumher verwandelt. Die Musik erklingt ihr wie ein Wehgeschrei der Lüfte, die Blumen sind verblaßt, die Bäche trübe, die Blume starren wie Gerippe des Lenzes, ja die Thiere selbst, die sonst vertraulich mit ihr gekost, fliehen vor ihr, oder kehren feindlich ihre Wildheit gegen sie. Sie erkennt die Unschuld nicht mehr, die sich in Schlauheit verkehrt hat. Vergeblich suchen die Jahreszeiten sie zu trösten, sie entsetzt sich vor ihnen, denn der Winter erstarrt sie durch sein Eis, die Frühlingsblumen sind voll Dornen, der Sommer versengt sie, die Früchte des Herbstes sind erkrankt und als sie sich wieder in dem Bache erblickt, stiert sie daraus, anstatt der vorigen Schönheit, ein Leichnam an. Voll Verzweiflung will sie sich vom Felsen in das Meer stürzen, wird aber von dem herbeieilenden Verstande zurückgehalten, welchem sie, wie von Wahnsinn ergriffen, entflieht. Da verschwören sich die Jahreszeiten, ihr nicht länger zu gehorchen, da eine Verstandeslose nimmermehr des Reiches Erbin und ihre Herrin sein könne. Allein der Verstand beschwichtigt sie, und läßt von der Fama im Namen des Königs durch alle Welt verkünden, daß die Infantin als Braut heimführen solle, wer sie von ihrem schweren Unfall heilt. — Während darauf der grämliche Winter in Feld und Wald alle grüne Pracht zerstört, vernimmt man von ferne einen wunderbaren Klang und sieht ein Schiff, worauf ein Pilger steht, sich dem Strande nahen. Der Pilger, die Seinigen auf dem Schiffe zurücklassend, be-

steigt das Land, und beklagt sich über den rauhen Empfang, der ihm vom Winter in der fremden Oede zu Theil wird, nimmt jedoch die ihm dargebotene Herberge in einer schlechten Hütte und das ärmliche Strohlager demüthig an. Als er aber berichtet, wie er, von der allgemeinen Klage gerührt, gekommen sei, die ihm von Mutterseite verwandte Infantin herzustellen, ruft der Winter sogleich die Kunde ringsumher aus, und tritt voller Freuden sein Regiment dem Frühling ab, und unsichtbare Stimmen singen: Ehre sei Gott in der Höh', und Friede den Menschen auf Erden.

Jetzt ergehen sich Lucifer und die Infantin in der schönen Jahreszeit; er umstrickt sie mit falschen, süßen Worten, und wenn ihre Vasallen sie verbannt, gebe er ihr dafür ein schöneres Reich im Centrum der Erde mit Allem, was da unten glüht und funkelt. Allein auch die Unschuld, die nun als Dame in buntem Flitterstaat erscheint, vermag mit ihrem Geplauder ihre Herrin nicht zu erheitern. Die Infantin ist müde und krank, aber eben in ihrer Krankheit gefällt sie dem Lucifer nur um so mehr.

Da kommt der Verstand und kündigt die verheißungsvolle Ankunft des fremden Pilgers an. Lucifer spottet über die Vermessenheit desselben, denn da das Gift ein unendliches, so müsse auch das Gegengift unendlich sein, und dazu genüge keines Menschen Kraft. Der Verstand erwidert aber, der Pilger habe zwei Naturen, eine menschliche und eine göttliche. „Wer sagt das," ruft Lucifer trotzig. — „Mein Wort, das Lichtes Blitz und Donner ist", entgegnet der Fremde hervortretend und ein Pistol auf ihn abfeuernd, daß Lucifer vor Schreck zusammenstürzt. Die betroffene Infantin erstaunt über die schöne milde Gestalt des Fremdlings. Dieser aber ruft sie freundlich zu sich und heißt sie, ihm ohne Rückhalt,

Urſache und Verlauf ihres Uebels zu vertrauen, und infolge dieſes reuigen Bekenntniſſes verordnet er nun gegen das Feuer, das ſie verzehrt, das Waſſer der Taufe; gegen die Lügenworte, die ſie verführt, das Wort der Wahrheit; gegen den Todesbaum den Baum des Lebens, gegen die vergiftete Speiſe des Apfels eine andere heilende Zehrung. Die Infantin wäſcht darauf ihr Angeſicht in einer klaren Quelle und erſcheint wie neugeboren. Nun erblickt ſie, zu Leid und Buße, einen Baum, in deſſen Höhlung ein Todtengerippe aufgerichtet ſteht. Der Anblick erfüllt ſie mit Entſetzen; aber der Tod iſt überwunden und der Baum, friſche blühende Zweige treibend, gipfelt ſich in einem Kreuz, über welchem als Krone die reine unbefleckte Hoſtie ſchwebt. „Das iſt mein Leib," ſagt der Pilger, „und dies iſt das Wort des Lebens." Nun wird die geneſene Infantin als Braut dem Pilger übergeben, der ſie auf ſein Schiff führt und Alle, die ſich mitzufahren ſehnen, dazu einladet, doch nur freiwillig und ohne Zwang, denn es ſei keine Galeere, ſondern das Schiff der Kirche. Und nun ſieht man ſie bei heiterm Sonnenſchein dahinſchweben, die Infantin ſitzt am Vordertheil unter der Leuchte des ewigen Lichts, die Unſchuld, wieder in ihrem angeborenen Zuſtande, lehnt am Maſt, der Verſtand führt das Steuer und Lucifer ſendet ihnen ingrimmig machtloſe Flüche nach, und die Andern ſingen: fahre wohl, fahre wohl! — — Und dies iſt wohl eines jener Autos, bei deſſen Schluß, wie Augenzeugen berichten, ſämmtliche Zuſchauer in ihre Knie ſanken und, in den Geſang mit einſtimmend, das Schifflein wohl zu fahren hießen.

Die Calderon'ſchen Autos ſind die poetiſche Verklärung der alten Myſterien und Moralitäten, und vorzugsweiſe eine Poeſie des Unſichtbaren. Wir ſagen: vorzugsweiſe, denn

im Grunde geht alle Poeſie auf nichts Geringeres, als auf das Ewige, das Unvergängliche und abſolut Schöne, das wir hienieden beſtändig erſehnen und nirgends erblicken. Dieſes aber iſt, wie wir ſchon oben bemerkten, an ſich undarſtellbar, und kann nur ſinnbildlich, das iſt in irdiſcher Verhüllung und durch dieſe gleichſam hindurchſchimmernd, zur Erſcheinung gebracht werden. Alle echte Poeſie iſt daher ſchon ihrer Natur nach eigentlich ſymboliſch, oder mit andern Worten eine Allegorie im weiteſten Sinne. Es kommt dabei nur auf die künſtleriſche Vermittelung, d. h. darauf an, daß das Ewige, nicht als metaphyſiſches Abſtractum, das verhüllende Irdiſche nicht als bloße todte Formel dafür erſcheine, ſondern daß beide einander innig durchdringen und alſo die Allegorie lebendig wird, die poetiſchen Geſtalten nicht blos bedeuten, ſondern wirkliche, individuelle, leibhaftige Perſonen ſind. Und eben dieſes Außerordentliche iſt hier dem bewunderungswürdigen Genie dieſes Dichters faſt überall vollkommen gelungen. Indem das Göttliche menſchlich, das Irdiſche aber, die ganze Natur, gottestrunken in Stern und Baum und Blumen mitredend, zum Symbol des Ueberſinnlichen wird, ſpielt das Ganze in einer Höhe, wo das Diesſeits und Jenſeits wunderbar ineinander klingen und Zeit und Raum und alle Gegenſätze in dem Geheimniß der ewigen Liebe verſchwinden. Wir fühlen, es ſchlummert unter dem irdiſchen Schleier ein unergründlich Lied in allen Dingen, die da ſehnſüchtig träumen, Calderon aber hat das Zauberwort getroffen, und die Welt hebt an zu ſingen.

Es iſt hiernach kaum glaublich und dennoch wahr, daß die Calderon'ſchen Autos in neueſter Zeit von proteſtantiſchen Literaturhiſtorikern, die ſie aber ſchwerlich geleſen haben, für baaren, ja unerträglichen Unſinn erklärt worden ſind. Wir

erlauben uns daher hier noch das Urtheil eines unbefangenen und mit der Sache vollkommen vertrauten Proteſtanten hinzuzufügen. Adolf Friedrich von Schack ſagt in ſeiner vortrefflichen Geſchichte der dramatiſchen Literatur und Kunſt in Spanien: „Die Nachwelt kann nicht umhin, die Bewunderung des 17. Jahrhunderts für dieſe Dichtungen zu theilen, ſobald ſie nur Selbſtverleugnung genug beſitzt, um ſich aus dem ſo ganz verſchiedenen Ideenkreiſe des Tages in die Weltanſchauung und die Vorſtellungsweiſe zu verſetzen, aus denen die ganze Gattung von Dramen hervorgegangen iſt. Der, welcher ſich auf dieſe Art in den Geiſt eines vergangenen Jahrhunderts zu vertiefen vermag, wird die Wundergebilde von Calderon's Autos etwa mit denſelben Empfindungen vor ſich aufſteigen ſehen, mit denen ein Seher, das Auge mit weittragendem Rohre bewaffnet, ferne Himmelsräume durchfliegt, in denen ſich die Milchſtraßen zu Sonnen vertheilen und aus der dämmernden Tiefe des Alls neue Welten von ungeahntem Glanze emportauchen. Oder wählen wir ein anderes Gleichniß, ſo mag ihm zu Sinne werden, wie dem Seefahrer, wenn er die weite Waſſerwüſte durchſchnitten und nun ein neues Erdreich betritt, das ihn mit unbekannten und wunderbaren Geſtalten umgibt, in dem Brauſen ſeiner Rieſenwälder und Ströme mit geheimnißvollen Klängen zu ihm redet, und wo in einer andern Natur andere Gattungen von Weſen ihn mit fremden Blicken anſchauen. In der That, wie ein ſolches Reich der Wunder umfangen uns dieſe Dichtungen. Ein Tempel thut ſich vor uns auf, in deſſen Bau, wie in dem Grabestempel des Titurel, ſich das ewige Wort ſinnbildlich geſtaltet hat. Beim Eintritt weht es uns entgegen, wie ein Geiſterhauch der Ewigkeit, und eine heilige Morgenröthe, wie vom Glanze der Gottheit, wallt durch den

hehren Raum. Im Mittelpunkte ragt, als Centrum alles Seins und aller Geſchichte, das Kreuz, an dem ſich der unendliche Geiſt ſelbſt in unendlicher Huld für die Menſchheit geopfert hat. Am Fuße des hohen Symbols aber ſteht der Dichter als Hierophant und Prophet und deutet die Bilder an den Wänden und die ſtumme Rede der Ranken und Blüten, die ſich an den Säulen emporſchlängeln, und die Töne, die klangreich vom Gewölbe niederrinnen. Er ſchwingt den Stab und die Hallen des Tempels dehnen ſich aus ins Unermeßliche; ein Säulengang führt durch die Jahrhunderte und Jahrtauſende hindurch bis zur dämmergrauen Vergangenheit, da zuerſt der Quell des Lebens aufrauſchte und die Sonnen und Sterne, dem Schooſe des Nichts entſtiegen, ihren Lauf begannen; und der begeiſterte Seher enthüllt das Geheimniß der Schöpfung und zeigt uns den Hauch Gottes über dem Chaos brütend, die Erdenfeſte von den Gewäſſern trennend, dem Monde und den Geſtirnen ihre Bahnen anweiſend und den Elementen befehlend, wie ſie ſich fliehen und ſuchen ſollen. Wir fühlen uns umwallt von dem Flügelſchlage des Weltgeiſtes und hören die Jubelchöre der neugeborenen Sonnen, wie ſie feiernd auf ihren Bahnen einherziehen und den Ruhm des Ewigen verkünden. Von der Dämmernacht an, die den Urſprung aller Dinge verhüllt, ſehen wir dann den Zug der Völker durch die aufblühenden und hinwelkenden Geſchlechter der Menſchen hindurch jenem Sterne folgen, der die Weiſen aus dem Morgenlande leitete, und der Stelle der Verheißung entgegeneilen; nach vorwärts aber liegt, vom Glanze der Erlöſung und Verſöhnung überſtrahlt, die Zukunft mit ihren noch ungeborenen Generationen. Und der heilige Dichter weiſt rings umher ins Grenzenloſe, durch die Schranken der Zeit in die Ewigkeit hinaus, zeigt die Beziehungen

alles Geschaffenen und Ungeschaffenen zu dem Symbol der Gnade und wie alle Völker andachtsvoll zu ihm emporschauen; das Weltall in seiner tausendfachen Erscheinung wird mit dem Chore aller seiner Stimmen ein Psalm zum Preise des wunderbar Herrlichen; Himmel und Erde legen ihre Gaben vor ihm nieder, die Sterne, „die nie welkenden Blumen des Himmels", und die Blüten, „die vergänglichen Sterne der Erde", müssen ihm huldigen; der Tag und die Nacht, das Licht und die Finsterniß liegen anbetend vor ihm im Staube, und der Menschengeist öffnet seine verborgensten Schachten, um alle seine Gedanken und Gefühle in der Anschauung des Unendlichen zu verklären."

Ein solcher Genius geht nicht spurlos vorüber. Eben weil Calderon an dem vorgefundenen Drama nichts änderte, sondern ihm nur den höchsten volksthümlichen Ausdruck gab, so hat auch der Klang, den er angeschlagen, noch lange nachgeklungen. Wir wollen aus der großen Reihe seiner Nachfolger hier nur an Moreto, Roxas und Solis erinnern, die in ihren glücklichsten Momenten ihrem Meister fast noch gleichstehen, und von denen der Erstere auch uns durch seine „Donna Diana" wohlbekannt ist. Im Jahre 1632 zählt man 76 Schauspieldichter allein in Castilien, und zu Anfang des 18. Jahrhunderts über 30,000 Theaterstücke. Gelehrte und Ungelehrte, Handwerker, Handelsleute und Fürsten, ja die Könige selbst dichteten in gleichem Sinne für die Bühne; dieselben Schauspiele, an denen der hohe Adel in Buen Retiro und den andern königlichen Schlöffern sich ergötzte, entzückten auch das Volk auf den Hofplätzen von Madrid, eine Thatsache, die dem Volke wie dem Adel zu gleichem Ruhme gereicht, und bei der Bedeutsamkeit des größten Theils dieser Schauspiele einen Maßstab für die staunenswerthe poetische

Ausbildung der Nation gibt. Aber das ſpaniſche Schauſpiel jener Zeit war eben kein willkürliches Kunſtſtück, ſondern das gleichſam mitdichtende Volk ſelbſt, ſein innerſtes Erinnern, Lieben und Leben. Und dieſes Leben war durch die ganze Geſchichte, durch die Jahrhundert langen Kämpfe und die glänzende Weltherrſchaft der Nation ſo hochgeſtimmt, daß es ſo bald nicht erſchüttert werden konnte. Daher die ſeltſame Erſcheinung, daß das Drama dort weder von der finſteren Engherzigkeit Philipp's II. verſchüchtert, noch durch die Gunſt des prachtliebenden Philipp's IV. verführt wurde, ſeine ſchönſte Blüte vielmehr gerade mit dem längſt hereingebrochenen äußern Verfall zuſammentrifft.

Allein es iſt dafür geſorgt, daß die Bäume nicht in den Himmel wachſen. Als die dem Volke fremden Bourbonen endlich dieſes Volk ſich ſelbſt entfremdet hatten, mußte nothwendig auch das Drama, eben weil es lediglich auf dem Volke beruhte, dem herabſinkenden Zuge folgen. Und ſo ſehen wir, wie immer in ſolchen Fällen, dem großen Zwecke die kleinlichen Mittel ſich vordrängen, anſtatt des Reinmenſchlichen den einzelnen Menſchen mit ſeinen zufälligen Beſonderheiten, ſtatt der Idee die Charakterzeichnung immer deutlicher hervortreten. So entſtand das Figurenſpiel (Commedia de figuron), das ſich weſentlich um Eine lächerliche Perſon dreht, und wovon ſchon Moreto in ſeinem „Süßen Don Diego", ein Vorbild gegeben, das aber dann ſehr bald in Caricatur und leere Poſſe ausartete. Ebenſo verklingen nun die alten Romanzen, die in und zwiſchen den Schauſpielen geſungen wurden; das Muſikaliſche, das bei Calderon nur als Schmuck und tieferer Accent gedient, macht ſich nach und nach von der Poeſie unabhängig und als ſelbſtändige Oper geltend; bis zuletzt die Geiſter-Seuche, die durch ganz

Europa ging und von der wir weiter unten ausführlicher reden werden, das ſchon ſieche Drama vollends dahinraffte, und die Poeſie, das Volk verachtend, bei Hofe zu Lehen ging. — Jedenfalls aber iſt das ſpaniſche Theater, ungeachtet des verhältnißmäßig kurzen, kaum ein Jahrhundert umfaſſenden Zeitraums, wo es unverbrüchlich auf religiös-nationalem Boden ſtand, das reichſte aller gebildeten Nationen der neuern Zeit.

Auch in England iſt das Drama aus der religiöſen Volksanſchauung entſtanden, deren poetiſcher Ausdruck: die Myſterien und Moralitäten, dort, wie wir ſchon oben bemerkt haben, am längſten bewahrt und gepflegt wurde. Beide, das engliſche und ſpaniſche Schauſpiel, entwickelten ſich zu gleicher Zeit, aber durchaus unabhängig von einander, ſowie von dem Einfluſſe aller andern Nationen, organiſch aus der Geſchichte und dem geiſtigen Bedürfniß des Volks. Daher ſind ſie in ihrem Grundweſen einander oft ſo überraſchend ähnlich, denn das Reinmenſchliche iſt überall daſſelbe, aber auch wieder ſo eigenthümlich verſchieden, wie dieſe Völker ſelbſt, deren geiſtige Phyſiognomie ſie darſtellen. Der Spanier, von Natur poetiſch geſtimmt, ernſt, tapfer, ſtolz, verſtändig, war durch eine harte Schule gegangen; faſt unausgeſetzt im Feldlager oder auf kühnen Entdeckungsfahrten in eine unbekannte Welt, hat er ein tiefes Gefühl für das Große, Edle und Wunderbare; aber die heimiſche Luſt am häuslichen Stillleben, das was wir Gemüthlichkeit nennen, iſt ihm fremd. Um ſeine Religion hat er Jahrhunderte lang blutig geworben, ſie iſt ſein Vaterland, ſeine Braut, und er liebt ſie mit aller Leidenſchaft des Südländers und ſchmückt ſie

mit den Farbengluten, die er von seinen gebildeten Todfeinden, den Mauren, sich erobert. Der Sprecher dieser Altspanier war Calderon. — Ganz anders dagegen verhielt es sich in England, als dort das Drama zur Herrschaft kam. Die Kirche war zerfallen, aber ihre Ruinen standen noch ehrfurchtgebietend und weckten die alten Erinnerungen, und auf den Trümmern stand ein starkes, lebenskräftiges Geschlecht an der Wetterscheide zwischen der alten und neuen Zeit. Der junge Protestantismus drängte, wie überall so auch hier, von der Phantasie zum Verstande, vom Glauben zur praktischen Moral, aber das eigenthümliche, tiefe Naturgefühl der Nation, das sie mit allen germanischen Stämmen gemein hat, sträubte sich gegen diesen zersetzenden Proceß, und suchte den Protestantismus, wo er ihn nicht überwinden konnte, wenigstens erfrischend zu durchdringen. Das englische Drama ist ein beständiger, unversöhnter Kampf dieser beiden Elemente, und der große Vorkämpfer ist Shakspeare.

Es kann hier überhaupt, wo bloße Umrisse und Deutungen gegeben werden sollen, eigentlich nur von Shakspeare die Rede sein. Denn unter seinen namhaftern Vorgängern kann Lilli gar nicht, Marlow nur wenig in Betracht kommen. Der Erste war ein pedantischer, gelehrtwitzelnder Süßling, das tüchtige Talent des Andern dagegen rang noch unbeholfen mit den Rohheiten des Anfängers, wenngleich nicht ohne häufig überraschende Lichtblicke, die bereits die künftige Größe ahnen lassen. Das freilich sehr hoch anzuschlagende Verdienst dieser Vorschule war eigentlich nur ein negatives, daß sie nämlich, mit richtigem Instinct weder nach dem classischen Alterthum noch nach den gelehrten Prätensionen ihrer französischen Nachbarn fragend, den nationalen Grund und Boden sich bewahrte, auf welchem dann Shakspeare seinen

Wunderbau aufgerichtet, der noch heute das Staunen der Welt ist, und den, seit der Meister schied, kein Sterblicher weiter fortzuführen vermochte.

Manche Literarhistoriker der neuern Zeit gefallen sich darin, Shakspeare den Dichter des Protestantismus zu nennen und ihn als ein Product der Reformation darzustellen. Wir gestehen, daß wir diese Behauptung kaum begreifen könnten, wenn wir von dieser Seite nicht längst schon an jene Art von Selbstüberschätzung gewöhnt wären, welche alles Große und Schöne, das sich seit drei Jahrhunderten irgendwo hervorgethan, ihrem Parteibegriffe zueignet. Wir dagegen meinen vielmehr: nicht infolge der Reformation, sondern trotz derselben ist diese Dichtererscheinung einzig nur durch ihre gesunde, jedes Hinderniß überwältigende Kraft möglich geworden. Der Charakter des protestantischen Dramas bestand damals überall, wo die Reformation herrschend wurde, darin, daß dasselbe, mehr oder minder vom Volke abgewendet, sich entweder in theologischer Polemik verlor, oder humanistisch auf das Alterthum und auf Gelehrsamkeit, auf die sogenannten Realien, ging. Von dem Allen aber ist bei Shakspeare keine Spur. Er dichtete seine Schauspiele in der vorgefundenen volksthümlichen Form lediglich für das englische Volk, mit dem er durch seine Vaterlandsliebe innig zusammenhing. Auch das Alterthum war ihm, wie bei Calderon, nur eine poetische Symbolik mit entschieden nationaler Färbung, und von dem ordinären Schulkram endlich, auf den jene protestantischen Dramatiker so großes Gewicht legten, macht er so wenig Gebrauch, daß er z. B. ganz sorglos Seeschiffe in Böhmen landen läßt, und daher von den entrüsteten Gelehrten als ein Ungebildeter aus ihrem Zunftregister gestrichen wurde.

Ebenso wenig ist auch seine religiöse Weltansicht etwa

ſpecifiſch proteſtantiſch. Er konnte natürlicherweiſe nicht dichten wie Calderon, weil er eben kein Spanier und, ſoviel wir wiſſen, auch kein Katholik war. Aber durch das eigenthümliche ſtarke Naturgefühl, das bei ihm überall wunderbar hervorbricht, repräſentirt er recht eigentlich jene Naturſeite des Chriſtenthums, die in der alten Kirche von jeher in ihren Traditionen, Bildern und Legenden vertreten war und dem damaligen ſtarrorthodoxen Dogmatismus der Proteſtanten geradezu entgegenſtand. Hier nur einige dahingehörende Züge aus ſeinen Stücken. So erſcheint ſein Richard II., wie er, der irdiſchen Krone beraubt, in ſeiner tiefſten Noth und äußerlichen Erniedrigung erſt wahrhaft königlich wird, ganz in der Glorie der kirchlichen Märtyrer. Wenn ferner, im zweiten Theile „Heinrich's VI.“, der fromme König, gleichſam als das Symbol der himmliſchen Gnade, vor den ſterbenden Cardinal Beaufort tritt, ſo darf man ſich in dieſer erſchütternden Scene, aus der uns alle geheimnißvollen Schauer der Ewigkeit anwehen, nur einfach an die Stelle des Königs einen Prieſter denken, und ſie iſt in jedem Worte der getreueſte Ausdruck der katholiſchen Auffaſſung von den letzten Dingen. Im „Lear“ muß der Seelenſchmerz, nachdem er durch alle Irrgänge des menſchlichen Elends gegangen, ſich zuletzt bis zum Wahnſinn ſteigern, weil der troſtloſe Heidenglaube der Leidenden nur in dem Erdenleben Hülfe ſucht, dieſes nicht als ein bloßes Vorſpiel des vergeltenden Jenſeits zu erkennen vermag. Im „Macbeth“ endlich ſcheint durchaus ein heidniſches Fatum zu walten. Die Orakelſprüche der Hexen reißen den Helden von Frevel zu Frevel bis zum endlichen Siege fort. Aber droben iſt es anders beſtimmt. Macbeth's irdiſcher Glanz wendet ſich für ihn zum Fluche, und dieſer Fluch wird zum Segen der Unterdrückten. — Das Alles

aber iſt nicht nur eine chriſtliche, ſondern weſentlich die katholiſche Weltanſchauung, am allerwenigſten alſo eine neue Errungenſchaft der Reformation; und es kann uns hiernach die fühlbare Vorliebe nicht mehr überraſchen, womit dieſer Dichter, im ſchärfſten Gegenſatz gegen die damals herrſchende Zeitrichtung, ſeine Mönche überall als chriſtlichmilde und wohlthätige Weſen darſtellt.

Aus dieſem innerlichen Gegenſatze wird dann auch eine andere Eigenthümlichkeit Shakſpeare's, welche ihn von allen gleichzeitigen Dichtern unterſcheidet, erſt verſtändlich: die geheimnißvolle Trauer wie über den Untergang einer ſchönern Welt, die ſelbſt über ſeine heiterſten Gebilde wie ein Wolkenſchatten hinzieht, ein wahrhafter Weltſchmerz, der um ſo erſchütternder wirkt, da er nicht in weichlich-elegiſchen Klagen austönt, ſondern mit der vollen Beſonnenheit eines durchdringenden Verſtandes ſich geltend macht. Daher der melancholiſche Scharfſinn und kriegeriſche Witz, womit ſeine Nerven oft bis ins innerſte Mark des Lebens einſchneiden; ſehr verſchieden vom ſpaniſchen Gracioſo, der im Behagen innerer Befriedigung anmuthig und harmlos nur an der Oberfläche mit den Erſcheinungen ſpielt. Alles Herbe dieſes Schmerzes aber, das ganze, ohne Religion unlösbare Räthſel des irdiſchen Daſeins, concentrirt ſich in dem troſtloſen Tiefſinne Hamlet's, den er daher auch, obgleich er der vorhiſtoriſchen Sage angehört, zu Wittenberg, dem damaligen Herde der ſkeptiſchen Grübelei, ſtudiren läßt.

Ueberhaupt liegt Shakſpeare's Bedeutung zum großen Theil in ſeiner eigenen Charakterſchönheit, in der ethiſchen Gabe, überall nur mit dem Hohen, wo und wie es ſich äußere, zu ſympathiſiren und das Gemeine zu haſſen. Es iſt mit Einem Wort die poetiſche Gerechtigkeit; nicht die, welche am Schluß des fünften Actes die Tugend belohnt und

ſchied aber iſt, wenn wir ſie nicht nach ihrer Manipulation, ſondern in ihrem Endreſultat faſſen, eigentlich nur ein ſcheinbarer. Denn die Kunſtdichtung wie die Naturdichtung werden ja eben erſt dadurch Poeſie, daß jene ihre weſenloſen Gedanken in einzelnen wirklichen Naturgeſtalten verkörpert, dieſe dagegen daſſelbe Material nach demſelben Lichte wendet und emporpfeilern läßt. Beide alſo treffen, gleichviel ob herabſteigend oder aufſteigend, auf dem gemeinſamen Boden der Natur zuſammen, und es wird uns, wenn die Geſtalten nur wahrhaft lebendig geworden, gar nicht einmal einfallen danach zu fragen, wie und woher ſie ihre Seele empfangen haben. In der Natur aber, in den Träumen der Waldeinſamkeit wie in dem Labyrinth der Menſchenbruſt, ſchlummert von jeher ein wunderbares unvergängliches Lied, eine gebundene verzauberte Schöne, deren Erlöſung eben die That des Dichters iſt. Und dieſe Aufgabe hat Shakſpeare mit ſolchem Tiefſinn und Kunſtverſtande gelöſt, daß, wie die Erfahrung lehrt, an ſeiner vermeintlich willkürlichen Gruppirung der Charaktere, der Scenen und des Dialogs ſelten etwas verrückt oder geändert werden darf, ohne den Bau des Ganzen zu ſtören. Ja am augenfälligſten vielleicht zeigt ſich jene Naturkunſt in ſeinen Luſtſpielen. Sie verſetzen uns faſt ohne Ausnahme mitten in das nationale Leben ſeiner Zeit, aber in dieſes Alltagsleben, wo er es nicht geradezu auf märchenhaften Boden ſtellt, blitzt und leuchtet unverſehens durch irgend eine offengelaſſene Thür oder Dachluke der Glanz eines fernen Wunderlandes herein. So geht in „Was ihr wollt“ eine Liebesgeſchichte melodiſch mitten durch den tollen Rumor der Narren. In den „Luſtigen Weibern von Windſor“ ſpielt wenigſtens der Schluß durch den Spuk eines poetiſchen Volksaberglaubens noch ins Wunderbare; und die Charaktere,

obgleich ſichtbar aus der unmittelbaren Gegenwart gegriffen, verhalten ſich überall zur Wirklichkeit, wie etwa ein Vandyk'ſches Porträt zu einem Daguerreotypbilde.

Wo aber ein wirkliches tüchtiges Leben für ſich ſelbſt eintritt, braucht es keine Lebensverſicherung der ſogenannten Illuſion. Die damalige Bühne wußte daher nichts von täuſchendem Luxus, weder von Decorationen, noch von ethnographiſchen Schneiderſtudien, denn das Publicum, dem unſer proſaiſcher Unglaube völlig fremd war, hatte noch Phantaſie genug und bedurfte keines gemalten Pomeranzenbaums, um ſich nach Italien zu verſetzen. Unbekümmert um dieſe Nothbehelfe einer hülfloſen Poeſie, ergötzte ſich das fröhliche Altengland allein in London in 17 gleichzeitigen Theatern an Stücken, wie wir ſie ſeitdem nicht wieder geſehen haben. Denn Shakſpeare hatte Alles unaufhaltſam mit ſich fortgeriſſen. Maſſinger und das Dioskurenpaar Beaumont und Fletcher, alle Drei höchſt bedeutende Talente, dichteten ganz in ſeiner Art und Weiſe. Allein ſie folgten ihm leichtſinnig in den Zauberwald, den er aufgethan, ohne die ihm eigenthümliche „Andacht des Gefühls", ohne ſeinen Ernſt und ſeine tiefſinnige Orientirungsgabe und mußten ſich demnach mehr oder minder verirren, zum abermaligen Zeugniß, wie unerläßlich für die Schönheit der Poeſie die eigene Charakterſchönheit des Dichters ſei. Auch mochten ſie wohl ſelbſt fühlen, daß ſie es nicht machen konnten wie er, und verſuchten es daher noch beſſer zu machen, indem ſie ihn und die Natur überboten, die Tugend prunkvoll ausſtaffirten, und das ekelhafteſte Laſter in lüderlichen Stücken zur Schau ſtellten. Es war ihnen überhaupt ſchon weniger um die Natur als um das Publicum zu thun, in deſſen Gunſt ſie, weil ſie ihm nicht ſo viel als Shakſpeare zuzumuthen hatten, auch

in der That ihren Meister eine Zeit lang verdunkelten. So unzuverlässig und wetterwendisch ist der Beifall der leichtzutäuschenden Menge! Ganz aus der Art geschlagen dagegen war Shakspeare's Schüler und Zeitgenosse Ben Johnson, ein Mann von großem, nur nicht künstlerischem Verstande, der die Welt nicht poetisch, sondern kritisch betrachtete und sich vornehm über das Volk stellen wollte, wofür ihn dieses denn auch glücklicherweise unbeachtet auf der Gelehrtenbank sitzen ließ.

Wir nannten oben das alte englische Schauspiel einen Kampf des nationalen Naturgefühls gegen das eindringende protestantische Wesen. In den protestantischen Ländern wurden mit dem alten Glauben auch die damit zusammenhängenden Vorstellungsarten, poetischen Ueberlieferungen, Sagen und Legenden verworfen und vergessen. Dies konnte allerdings in England nicht in gleichem Maße stattfinden, da hier die alte Kirche wenigstens in ihren äußern Umrissen stehen geblieben war und fortdauernd noch traditionelle Anknüpfungspunkte darbot. Daher konnte und mußte hier das nationale Schauspiel überhaupt sich reger und ungehinderter entwickeln als da, wo die Reformation gänzlich mit der Vergangenheit gebrochen und also den historischen Fortgang des Volkslebens gestört hatte. Als aber nun in England das protestantische Element in den Puritanern ebenfalls zum unbedingten und extremen Siege gelangte, war es auch um das englische Schauspiel geschehen. Es hatte nämlich der immer intensiver um sich greifende Protestantismus nun auch gegen die Poesie protestirt. Die praktische Moral, da sie sich auf einmal über den Trümmern des alten Glaubens fast als die alleinige Religion erblickte, war hochmüthig und so reizbar und empfindlich geworden, daß sie durchaus keine Berührung mit der Welt mehr vertragen konnte. Alles dicke Blut dieser

Krankheit concentrirte ſich in den Rundköpfen der Puritaner und aller Groll der Puritaner wandte ſich gegen die Bühne, als die Repräſentantin der verhaßten, angeblich gottloſen Welt. Sie ſetzten ſofort terroriſtiſch ihre bibliſche Phantaſterei an die Stelle der Phantaſie, mittels Parlamentsacte wurden ſämmtliche Theater aufgehoben und blieben 13 Jahre hindurch (1647 bis 1660) geſchloſſen, jeder Komödiant ſollte mit dem Staupbeſen, jeder Zuſchauer mit 5 Schilling beſtraft werden. Durch dieſe zelotiſche Barbarei der Republikaner wurde aber das Drama, wo es noch verſtohlen fortlebte, gewaltſam aus dem Volke in das Feldlager der gebildetern Royaliſten gedrängt. Die zahlreichen Schauſpielerbanden, nachdem ſie ſo lange auf den Bretern Krieg geſpielt, machten jetzt aus der Noth eine Tugend und fochten wirklich mit für den König, während ſie einzelne Momente der Waffenruhe benutzten, um in den zerſtreuten Schlöſſern des Adels, der ſie in Schutz genommen, heimlich Vorſtellungen zu geben.

Als jedoch unter Karl II. mit dem Bürgerkriege auch jener Druck endlich wieder aufhörte, war der goldene Faden ſchon zerriſſen und von den alten Kunſttraditionen nur ihr äußerlicher Schein noch zurückgeblieben; und wie es in ſolchen Fällen jederzeit zu geſchehen pflegt, die elaſtiſche, ſo lange unnatürlich niedergehaltene Triebkraft ſchnellte plötzlich um ſo ſtärker in das andere Extrem hinüber. Der ſittliche Rigorismus ſchlug plötzlich in zügelloſe Frivolität um, man wollte keine Poeſie mehr, man wollte blos Unterhaltung, um ſich von der ungeheuern Langweiligkeit jener brutalen Moral zu erholen, und die, durch den Bürgerkrieg verwilderten Sitten, obgleich das Drama unter die ſogenannten Gebildeten gefahren, verlangten nach gröberer Koſt. Das Theater ging in Glanz, Luxus, Decorationen, prächtigem Coſtüm und Oper auf. Anſtatt

Shakſpeare kam Dryden und erfand, zur anſtändigen Ergötzung des Hofes, das heroiſche Schauſpiel voll Unnatur und großſprecheriſchem Bombaſt. Die nackteſte Lüderlichkeit des vom Volke geſchiedenen Luſtſpiels (von Wycherlei, Congreve u. A.) hatte frech das modiſche Mäntelchen höfiſchen Anſtandes angethan, um ſich gleichfalls courfähig zu machen. Alle Räckelei der Vornehmen: Verſpottung der Ehe, Buhlerei, Geckenhaftigkeit und Freigeiſterei waren in dem Lieblings-Charakter des londoner Wüſtlings (rake) zuſammengefilzt; und bei dieſer excluſiven Wendung nach höhern Geſellſchaftsregionen ermangelten auch die Gelehrten nicht, ſofort in Reih und Glied zu treten. —

So waren denn alſo das ſpaniſche und das engliſche Schauſpiel gleichzeitig und ohne voneinander zu lernen oder nur zu wiſſen, weil aus derſelben Wurzel ſtammend, ein Jahrhundert lang dieſelbe Bahn nebeneinander fortgegangen, bis Calderon und Shakſpeare das nationale Entwicklungswerk vollendeten, und ſomit das Mittelalter abſchloſſen, indem ſie alle Strahlen deſſelben noch einmal, zum ewigen Angedenken der künftigen Geſchlechter, in dem Zauberſpiegel ihrer Dichtungen auffingen.

Das moderne heidnische Drama.

Die alte classische Literatur war im Mittelalter keineswegs untergegangen, oder auch nur in dem Maße und Sinne vernachlässigt worden, als man in neuerer Zeit gewöhnlich angenommen hat. Wir erinnern hier nur an die Nonne Roswitha, die ihre Schauspiele in lateinischer Sprache und ausdrücklich zu dem Zwecke schrieb, um die Vorliebe ihres Klosters für Terenz zu paralysiren. Ferner an das Alexandergedicht des Pfaffen Lamprecht, an die mannichfaltigen Sagen von Frau Venus u. s. w. Wie hätte wohl auch die Reformation plötzlich so gründliche Kenner des Alterthums, wie Erasmus u. A., vorfinden können, wäre die alte Literatur nicht ununterbrochen in den Klöstern gekannt und gepflegt worden? Allein die Auffassung war eine durchaus christliche, die alten Helden und Tugenden wurden in die neue Anschauungsweise aufgenommen und mit ihr vermittelt, die alte Mythologie diente nur als allegorischer Schmuck des Christenthums, das letztere wurde nicht dem Heidenthum, sondern das Heidnische dem Christenthum accommodirt.

Parallel mit dieser christlichen Strömung aber läuft auch schon frühe durch das Mittelalter der in dem alten Zwiespalt

monarchiſche Centraliſation war in Frankreich ſchon zu mächtig vorgeſchritten, um eine religiöſe Oligarchie aufkommen zu laſſen. Der franzöſiſche Proteſtantismus, im wirklichen Leben überall aus dem Felde geſchlagen, gewaltſam unterdrückt, aber keineswegs vernichtet, ergriff daher, anſtatt des ihm entwundenen Schwertes, die Feder und warf ſich ganz und gar auf die weltliche Literatur, um deſto ſiegreicher ſein Reich mit Gedanken zu erobern. Auf dieſem Gebiete nun ſehen wir dieſe verhüllte Reformation unverkennbar dieſelben Evolutionen ausführen, wie die theologiſche, und nach mancherlei Phaſen und künſtlichen Verlarvungen endlich bei dem offenen Antichriſtenthum anlangen. Auch hier wie überall iſt es eine totale Reaction gegen das Mittelalter, nur gründlicher als anderswo, an der Wurzel aller geiſtigen Manifeſtation, mit der Sprache ſelbſt, ihr Werk beginnend. Die franzöſiſche Literatur des 16. Jahrhunderts befand ſich allerdings in einem Zuſtande vollkommener Anarchie, die jederzeit den Abſolutismus gebiert. Sie rang, zumal im Drama, noch unbeholfen und rathlos mit den erſten barbariſchen Rudimenten der Bildung, während die italieniſche und ſpaniſche ſchon ihre ſchönſten Blüten entfaltet hatte. Daher war die Einwirkung der von Richelieu gegründeten Akademie ohne Zweifel eine zeitgemäße, wohlthätig, ja gewiſſermaßen nothwendig. Allein ſie griff, wie alle Reaction, zu weit, ſie wollte nicht nur die Anarchie, ſondern zugleich auch jede freie Regung binden. Demzufolge ernannte ſie den Verſtand zum Dictator über die Phantaſie und machte willkürlich einen ganz unhiſtoriſchen Abſchnitt, hinter welchem auf einmal nichts als mittelalterliche dicke Finſterniß liegen ſollte. Alles ſelbſtändige Erkühnen, jeder provinzielle Naturlaut, jede nationale Erinnerung, woran das poetiſche Frankreich einſt ſo reich ge-

weſen, wurde ſtreng verpönt, und der auf ſolche Weiſe ausgenüchterten Sprache eine grammatikaliſche Zwangsjacke octroyirt, die ſie, wie es ſcheint, noch bis heute eines naturwüchſigen poetiſchen Ausdrucks unfähig macht. Durch dieſes Schulmanoeuvre mußte aber das geſammte Schriftthum natürlich gleich von vornherein ausſchließlich in die Hände der literariſchen Bureaukraten, der Gelehrten, kommen, welche, gleich den Reformatoren, weil ſie die Vergangenheit weggeworfen und die Gegenwart nicht begriffen hatten, auf einen imaginären Boden zurückdrängten, den ſie, wie jene im angeblichen Urchriſtenthum, hier im claſſiſchen Alterthume zu finden vermeinten. Daher wurde nun namentlich das Drama bei Ariſtoteles in die Schule gegeben, der aber unglücklicherweiſe gerade in Sachen der Poeſie am wenigſten competent iſt, und noch überdies in ſeinem corrumpirten Fragment der Poetik offenbar mißverſtanden wurde. Und ſo entſtand denn auf der franzöſiſchen Bühne der berühmte Abſolutismus der drei Einheiten, nämlich der Einheit der Handlung, der Zeit und des Ortes.

Nun wird ſchwerlich Jemand leugnen wollen, daß wenigſtens in Bezug auf Zeit und Handlung eine ſolche Einheit in der Natur des Dramas begründet, mithin überall zu wahren ſei; aber zu wahren nach einer andern Logik, als hier beliebt worden, nicht eine mechaniſche, ſondern eine organiſche Einheit. Eine Einheit nämlich der Handlung, inſofern dieſe mit ihrer ganzen Entfaltung in eine obere leitende Idee hineinwachſen muß, eben deshalb aber einer freien Bewegung der verſchiedenartigſten Lebensbilder, Gefühle und Geſinnungen bedarf, gleichwie ein geſunder Baum, unbekümmert um die Regeln der Symmetrie, mit mannichfach verſchlungenen Zweigen, Laub und Blüten zum Himmel gipfelt, oder eine Landſchaft

nur mit allem ſcheinbar verworrenen Reichthum von Wäldern, Bergen und Strömen erſt den vollen Ausdruck verhüllter Schönheit gibt. Ferner eine Einheit der Zeit, nämlich die der naturgemäß fortſchreitenden Entwickelung jener Handlung, ohne Rückſicht auf Tage oder Jahre. Daraus folgt aber von ſelbſt, daß die gleichfalls ſtreng vorgeſchriebene Einheit des Orts völlig unnütz, unverſtändlich, ja in den meiſten Fällen unſinnig und unmöglich iſt. Denn nur in wenigen abſonderlichen Fällen wird hier, wie draußen im wirklichen Leben, jenes organiſche Wachsthum einer irgend bedeutenden Handlung mit ihrer natürlichen Mannichfaltigkeit von Verzweigungen, ſich gleich einer bleichen Treibhauspflanze, in Einem Salon, Einer Straße oder Gartenlaube abſperren laſſen. Ueberhaupt aber beruhen alle dieſe franzöſiſchantiken drei Einheiten eigentlich blos auf der Chimäre der ſogenannten Illuſion, und dieſe wiederum nur auf einer Lahmheit der kränkelnden Phantaſie, die den Sturmſchritt der Weltgeſchichte nach ihrer Taſchenuhr regeln möchte, und anſtatt der poetiſchen Wahrheit proſaiſche Wahrſcheinlichkeit begehrt, um nur nothdürftig glauben zu können. Entweder taugt alſo hier die Phantaſie nichts, die dieſer Krücke bedarf, oder die Poeſie nichts, die den Zuſchauer über ſolche äußerliche Erbärmlichkeiten nicht emporzuheben vermag. Ja wir fragen, ob denn in den Shakſpeare'ſchen Dramen, die doch häufig ganze Generationen und Länder durchſchreiten, nicht nur mehr innere Wahrheit, ſondern ſogar auch mehr Wahrſcheinlichkeit iſt als in dem franzöſiſchen Trauerſpiele, in welchem unmögliche Thüren und ganz unglaubliche Abgänge erfunden werden müſſen, um ein vertrautes Geſpräch oder einen einſamen Monolog nur einigermaßen möglich zu machen, ja nicht ſelten die Helden weitläufige Verſchwörungen in dem unvermeidlichen Salon oder Marktplatz anſpinnen, wo ſie

doch jeder Unberufene oder Vorübergehende mit leichter Mühe belauschen kann. Eine solche Wahrscheinlichkeit verhält sich zur Wahrheit wie der Aberglaube zum sinkenden Glauben, denn hier waltet allein die Logik der Phantasie, die nur einen idealen Raum und eine ideale Zeit kennt.

Ebenso peinlich, aber glücklicher als in diesen Formbedingungen, ahmt das französische Trauerspiel das eigentliche Wesen der antiken Tragödie nach. Es ist in der That merkwürdig und lehrreich zugleich, wie mühsam diese gelehrten Dichter vor dem Mittelalter die Augen zudrücken und das Christenthum völlig ignoriren, um nur die alte Weltansicht geltend zu machen. Mit sehr wenigen Ausnahmen, die wir weiter unten erwähnen wollen, schließen fast alle französischen Trauerspiele, als gäbe es keine mildernde christliche Verheißung und keinen verklärenden Kampf für das Jenseits, mit einem vollkommenen Untergange, oder höchstens mit einer noch halbschmerzlichen unklaren Versöhnung. Kein Wunder daher, daß sie so ängstlich auf Illusion ausgehen, da sie thöricht einen verstorbenen Glauben wieder zu erwecken unternommen. Denn was in der alten Tragödie uns erschüttert und wahrhaft tragisch ist: dieses vergebliche Ringen nach einer höhern Versöhnung, das Prophetische und Ahnungsvolle, dieser verhüllte Naturschrei nach Wahrheit; alles das kann uns in einer modernen Tragödie nur noch wie ein muthwilliges Spiel mit gemachter Noth, als ein künstliches Heidenthum berühren, den Juden vergleichbar, die ebenso hartnäckig an der Prophezeiung festhalten und von der längst stattgefundenen Erfüllung nichts wissen wollen.

Am freiesten unter den französischen Tragikern bewegt sich noch Corneille in diesen Fesseln. Sein ernstes Gemüth hält mehr zu den Spaniern als zu den Alten, wie denn z. B.

ſein früheſtes und zugleich beſtes Trauerſpiel, der „Cid“, in Plan, Geſinnung und Ausdruck faſt ganz dem „Cid“ des Guillen de Caſtro entnommen iſt. Gleichwohl konnte auch er ſich dem Joche der Novantike nicht mehr völlig entſchlagen. So macht ſich in ſeinen Trauerſpielen faſt überall ſchon eine Vorliebe für heidniſche Tugend fühlbar, eine Vergötterung bloßer Charaktergröße, die den Verbrecher durch Heldenmuth, Seelenſtärke und Kühnheit als Gegenſtand der Bewunderung darzuſtellen ſtrebt, während die Liebe, kalt und unempfunden, meiſt nur zur Aufſtachelung jenes falſchen Heroismus dienen muß. Daher auch bei ihm, um dieſe Unnatur möglichſt glaubhaft zu machen, der ebenſo unnatürliche Pomp der Declamation, und ein gewiſſes diplomatiſches Spiel mit den geiſtigen Motiven, welche, anſtatt das Labyrinth der Leidenſchaften zu beleuchten und zu entwirren, vielmehr die Wahrheit künſtlich verſchleiern ſollen. Am fühlbarſten aber wird jene mangelnde Liebe auf dem religiöſen Gebiet. Wenn er, wie im „Polyeucte“, wahrhaft chriſtliche Geſinnungen würdevoll ausdrückt, ſo iſt der Glaube hier doch immer nur eine bloße Pflicht, ein Demonſtriren, aber kein Schauen; gerade umgekehrt wie bei Calderon, wo die innige Begeiſterung für die Religion das Wunderbare derſelben ohne alle Erörterung unmittelbar zur lebendigen Erſcheinung bringt.

Was dem Corneille fehlt, hat Racine vollauf. Racine iſt ganz Liebe, mit welcher er die antiken Stoffe, die er faſt ausſchließlich ſich gewählt, ſo zu durchdringen weiß, daß ihm das ganze Alterthum zum Idyll wird. Wie bei Corneille die Liebe nur um des Heroismus willen, ſo erſcheint bei Racine das Heldenthum faſt nur um der Liebe willen. Dennoch hat er unverkennbar eine tiefere Empfindung von dem eigentlichen

Weſen der antiken Tragödie, als die Andern, und gleichwie uns in dieſer oft die verhüllte Ahnung des Höhern überraſcht, ſo tönt bei ihm nicht ſelten durch das künſtliche Theatergeſchnörkel ein elegiſcher Schmerz um die verkannte Schönheit und die Sehnſucht nach poetiſcher Naturwahrheit. Seine Seelengemälde von Luſt und Schmerz der Liebe ſind, wie z. B. in der „Andromaque“ und „Phèdre“, ſelbſt in der barocken Hoftracht, rührend und ergreifend. Dieſer zärtlichen Stimmung entſpricht auch durchaus der melodiſche, ja zuweilen wollüſtig aufathmende Strom ſeiner Verſe. Sein eigentliches Innere aber enthüllt ſich, nach vielfachen Verſuchen und Wendungen, zuletzt ſiegreich in ſeiner „Athalie“, einem religiöſen Schauſpiele, welches das richtigſte Verſtändniß der alten Lyrik und des Chors mit der chriſtlichen Begeiſterung verbindet und mitten in dem irdiſchen Kampf des Guten und des Böſen die göttliche Waltung hindurchleuchten läßt. — Racine's Unglück, und folglich ein Unglück für die damalige dramatiſche Literatur überhaupt, iſt die Ungunſt der frivolen Zeit, in der er lebte und dichtete. Von Natur innigfromm, war er gleichwohl zu zart und biegſam, um den herben Conflict ſeines Gemüths mit dem Zeitgeiſte zu überwinden und poetiſch zu vermitteln. Er zog es daher vor, da er das Lügenhafte einer ſolchen künſtlich verſchraubten Poeſie als ſündlich erkannte, in der Blüte ſeiner Geiſteskraft der Dichtkunſt gänzlich zu entſagen.

Nicht ſo gewiſſenhaft war Voltaire, bei dem endlich das antichriſtliche ſchleichende Fieber des Jahrhunderts zum offenen Durchbruch kommt. Man iſt in neuerer Zeit daran gewöhnt, dieſem Dichter alle Schuld, oder wie Andere wollen, allen Ruhm der falſchen Aufklärung allein zuzuſchreiben. Uns aber erſcheint er nicht als der Urheber, ſondern nur als Organ

sein früheſtes und zugleich beſtes Trauerſpiel, der „Cid“, in Plan, Geſinnung und Ausdruck faſt ganz dem „Cid“ des Guillen de Caſtro entnommen iſt. Gleichwohl konnte auch er ſich dem Joche der Novantike nicht mehr völlig entſchlagen. So macht ſich in ſeinen Trauerſpielen faſt überall ſchon eine Vorliebe für heidniſche Tugend fühlbar, eine Vergötterung bloßer Charaktergröße, die den Verbrecher durch Heldenmuth, Seelenſtärke und Kühnheit als Gegenſtand der Bewunderung darzuſtellen ſtrebt, während die Liebe, kalt und unempfunden, meiſt nur zur Aufſtachelung jenes falſchen Heroismus dienen muß. Daher auch bei ihm, um dieſe Unnatur möglichſt glaubhaft zu machen, der ebenſo unnatürliche Pomp der Declamation, und ein gewiſſes diplomatiſches Spiel mit den geiſtigen Motiven, welche, anſtatt das Labyrinth der Leidenſchaften zu beleuchten und zu entwirren, vielmehr die Wahrheit künſtlich verſchleiern ſollen. Am fühlbarſten aber wird jene mangelnde Liebe auf dem religiöſen Gebiet. Wenn er, wie im „Polyeucte“, wahrhaft chriſtliche Geſinnungen würdevoll ausdrückt, ſo iſt der Glaube hier doch immer nur eine bloße Pflicht, ein Demonſtriren, aber kein Schauen; gerade umgekehrt wie bei Calderon, wo die innige Begeiſterung für die Religion das Wunderbare derſelben ohne alle Erörterung unmittelbar zur lebendigen Erſcheinung bringt.

Was dem Corneille fehlt, hat Racine vollauf. Racine iſt ganz Liebe, mit welcher er die antiken Stoffe, die er faſt ausſchließlich ſich gewählt, ſo zu durchdringen weiß, daß ihm das ganze Alterthum zum Idyll wird. Wie bei Corneille die Liebe nur um des Heroismus willen, ſo erſcheint bei Racine das Heldenthum faſt nur um der Liebe willen. Dennoch hat er unverkennbar eine tiefere Empfindung von dem eigentlichen

Weſen der antiken Tragödie, als die Andern, und gleichwie uns in dieſer oft die verhüllte Ahnung des Höhern überraſcht, ſo tönt bei ihm nicht ſelten durch das künſtliche Theatergeſchnörkel ein elegiſcher Schmerz um die verkannte Schönheit und die Sehnſucht nach poetiſcher Naturwahrheit. Seine Seelengemälde von Luſt und Schmerz der Liebe ſind, wie z. B. in der „Andromaque“ und „Phèdre“, ſelbſt in der barocken Hoftracht, rührend und ergreifend. Dieſer zärtlichen Stimmung entſpricht auch durchaus der melodiſche, ja zuweilen wollüſtig aufathmende Strom ſeiner Verſe. Sein eigentliches Innere aber enthüllt ſich, nach vielfachen Verſuchen und Wendungen, zuletzt ſiegreich in ſeiner „Athalie“, einem religiöſen Schauſpiele, welches das richtigſte Verſtändniß der alten Lyrik und des Chors mit der chriſtlichen Begeiſterung verbindet und mitten in dem irdiſchen Kampf des Guten und des Böſen die göttliche Waltung hindurchleuchten läßt. — Racine's Unglück, und folglich ein Unglück für die damalige dramatiſche Literatur überhaupt, iſt die Ungunſt der frivolen Zeit, in der er lebte und dichtete. Von Natur innigfromm, war er gleichwohl zu zart und biegſam, um den herben Conflict ſeines Gemüths mit dem Zeitgeiſte zu überwinden und poetiſch zu vermitteln. Er zog es daher vor, da er das Lügenhafte einer ſolchen künſtlich verſchraubten Poeſie als ſündlich erkannte, in der Blüte ſeiner Geiſteskraft der Dichtkunſt gänzlich zu entſagen.

Nicht ſo gewiſſenhaft war Voltaire, bei dem endlich das antichriſtliche ſchleichende Fieber des Jahrhunderts zum offenen Durchbruch kommt. Man iſt in neuerer Zeit daran gewöhnt, dieſem Dichter alle Schuld, oder wie Andere wollen, allen Ruhm der falſchen Aufklärung allein zuzuſchreiben. Uns aber erſcheint er nicht als der Urheber, ſondern nur als Organ

Zuviel. An einem Mangel nämlich an wahrhaft schaffender Phantasie, der jedoch bekanntlich die Phantasterei ebenso wenig wie der Unglaube den Aberglauben ausschließt, sondern vielmehr erzeugt. Noch bedenklicher aber leiden sie an einer überflüssigen Nationaleitelkeit, d. i. an einem, unserm deutschen Weltbürgerthum gerade entgegengesetzten Spießbürgerthum, das seinen geistig beschränkten Kreis für die Welt, seine Hofgeschichten für die Weltgeschichte hält, das an die Stelle der innerlichen Ehre seine ganz äußerliche gloire setzt und von kleinen Gefühlen gern große Worte macht. Diese Eitelkeit, weil sie sonach auf bloßen Schein geht, wird nothwendig conventionell, nimmt für die Natur den eben gültigen gesellschaftlichen Begriff derselben, statt der erschütternden Herzenslaute der Leidenschaft die prahlende Rhetorik, anstatt der Tugend den Anstand, anstatt der Welt den Salon. Nun steht aber die Eitelkeit überall unter der Schreckensherrschaft des Lächerlichen; lächerlich aber ist, was gegen die wandelbaren Regeln der Schicklichkeit verstößt und diese Regeln hängen jederzeit von der Laune der gebildeten Classen der Gesellschaft ab. Daher sah das französische Volk beständig ängstlich auf seinen glänzenden Adel, der Adel auf Paris, und ganz Paris auf den Hof. Also wurde das französische Lustspiel, was ein gesundes Lustspiel am wenigsten sein sollte, rein höfisch. Dieser Hof aber war namentlich seit Ludwig's XIV. Tode, ganz und gar sittenlos. Und so sehen wir denn auch besonders das spätere Lustspiel mit eitler Selbstgefälligkeit alle Verkehrtheit und Verdorbenheit jener Gesellschaftskreise in glänzender Hoftracht als einzig fashionable zur Schau stellen: den ekelhaften Scheinkrieg zwischen Gecken und Coquetten, den blasirten homme à bonnes fortunes, der freigeisterisch mit seinen Verführungskünsten prahlt, eine bereits

ganz invalide Lüderlichkeit und allen Stank sittlicher Auflösung mit den raffinirtesten Parfüms übertäubend.

Bei weitem reiner, ja vergleichungsweise dagegen noch unschuldig erscheint ihr frühester und bedeutendster Lustspieldichter, Molière. Und doch fühlt man auch hier schon den fatalen Druck der Hofatmosphäre und den Anfang des künftigen sittlichen Verfalls. Am Hofe Ludwig's XIV. als Lustigmacher angestellt, hatte Molière, ohne genügende Erfindungsgabe, die Pflicht und das Geschick, die befohlenen oder unbedenklich anderwärts entlehnten Stoffe hofmäßig zuzurichten. Damals war aber die Sittenlosigkeit bei Hofe noch nicht offen zugestanden, sondern durch eine würdevoll sein sollende Etiquette und Scheinheiligkeit nothdürftig gebunden. Molière sah sich daher genöthigt, den Spaß mit gehöriger Salbung zu versetzen, was mehre seiner Lustspiele: z. B. den „Tartuffe" und den „Misanthrope", in süßsauere Satiren verwandelt, wo die Lustigkeit sich in den Banden ernster Wechselreden und Erörterungen ziemlich schwerfällig bewegt. In diesem peinlichen Conflicte aber entwickelte sich bei ihm eine, in höherm Sinne sehr unmoralische, Kammerdienermoral, wie es Schlegel treffend nennt, eine beständige verdeckte Concession an die Prätensionen der hochadeligen Verderbtheit. So macht er in seinen „Gelehrten Frauen" gegen die mit Recht verspottete Ruhmredigkeit leerer Vielwisserei offenbar Partei für den gegenüberstehenden Stolz auf eigene Unwissenheit und die vornehme Geringschätzung aller höhern Bildung. Ebenso feiert er im „George Dandin" auf eine alles sittliche Gefühl verletzende Weise die Vorrechte der höhern Stände durch entschiedensten Triumph ihres empörenden Uebermuths. Das war aber am wenigsten der Weg zu bleibendem Nachruhm bei einer so empfindlichen Nation,

und so sind denn auch die meisten seiner Stücke, weil sie nicht die ewige Natur der Menschen, sondern nur ihren wandelbaren höfischen Schein abspiegeln, in der That bereits wieder vollkommen veraltet.

Gegen alle diese Unnatur wurde nun die Natürlichkeit erfunden. Rousseau hatte die Sache schon im großen Ganzen aufgenommen und versucht, Staat und Religion auf einen angeblichen Urzustand zurückzuführen. Die Menschheit sollte, als wäre seit der Erschaffung der Welt eben nichts Sonderliches geschehen, die gesammte moderne Bildung ignoriren und das Werk der Civilisation gleichsam von vorn bei den Wilden wieder anfangen; eine Art utopischen Paradieses, wobei nur unglücklicherweise der sehr ungelegene Sündenfall und das bedenkliche Urgeschlecht der Kainiten nebst andern störenden Incidenzpunkten gänzlich außer Berechnung gelassen worden. Diderot, obgleich persönlich durchaus kein Schwärmer, übernahm es nun, diese philosophische Schwärmerei speciell auf die Bühne anzuwenden, und regte auf diese Weise den uralten Streit zwischen Kunst und Natur lebhaft von neuem auf. Dieser Widerstreit ist aber, wie wir schon oben nachzuweisen versucht, überall ein blos scheinbarer und besteht in der That nur zwischen Kunst und Natur einerseits, und Künstlichkeit und Natürlichkeit auf der andern Seite. Denn die Kunst ist im Grunde nichts Anderes, als die von allem zufälligen, niederhaltenden und unschönen Beiwerk befreite Naturwahrheit, wogegen die Künstlichkeit und sogenannte Natürlichkeit, bei aller Verschiedenheit der Bahnen, die sie eingeschlagen, den Familienzug miteinander gemein haben, daß beide, eben weil ihnen jene tiefere poetische Wahrheit fehlt, auf Täuschung ausgehen. Der prosaischen Illusion wegen wollte daher auch Diderot, um die Bühne in diesem bornirten Sinne mensch-

licher zu machen, das Schauspiel aus den Königshallen in die Bürgerstuben, vom antiken Kothurn auf den häuslichen Pantoffel setzen. Gleichwie jene natürliche Philosophie in Staat und Kirche keine göttliche Offenbarung und überhaupt nichts Wunderbares erkannte, so wurden auch hier die mythischen, über das gewöhnliche Menschenmaß hinausgehenden Heroentugenden zu bloßer Moral abgezähmt, womit sich allerdings der gehobene Ausdruck des Verses nicht weiter vertrug, der demnach gleichfalls von den Bretern verbannt wurde. So hatte man denn jetzt eigentlich nur eine Uebertreibung für die andere, für die gespreizten Fürstenhelden weinerliche Tugendmuster, anstatt der courfähigen Tragödie das bürgerliche Rührspiel. Diderot hatte gewiß vollkommen Recht, dem Drama den Zopf abzuschneiden, den die Gelehrten ihm angehängt, denn die Poesie ist durchaus nicht aristokratisch und lieber beim Volke als bei Hofe. Nur darin lag seine beklagenswerthe Befangenheit, daß er das Uebel einzig in den Aeußerlichkeiten, in dem declamatorischen Pomp suchte, und nicht in der unpoetischen Affectation überhaupt, die sich ebenso leicht in die Hütten wie in die Paläste einschleicht, und sich dort nur noch jämmerlicher ausnimmt. Diderot's eigene Productionen in diesem Fache, wie „Der Hausvater" und „Der natürliche Sohn", hatten indeß nicht nachhaltige Kraft genug, um der von ihm versuchten Herabstimmung allgemeinen Eingang zu verschaffen, auch waren die Franzosen ganz und gar nicht geneigt, den gewohnten vornehmen Glanz ihrer Bühne sich nehmen zu lassen. Und so blieb denn, da die gleichartigen Versuche von Beaumarchais und andern Schülern Diderot's kaum in Betracht kommen können, dort nach wie vor Alles so ziemlich beim Alten.

Ueberdies hatte diese ganze Hofpoesie Ludwig's XIV. un-

stasio und Alfieri auf ihr Wort gern glauben, daß sie das französische Theater nicht studirt haben, ja nicht einmal kennen lernen mochten, um ihre Selbständigkeit zu wahren. Und doch hat der Erstere den französisch aristotelischen Regelnzwang willig adoptirt, und der Andere ihn sogar noch überboten. Sehr natürlich. Denn der Dichter, er stelle sich wie er wolle, ist mehr oder minder ein Kind der öffentlichen Meinung, diese aber wird von den Gebildeten bestimmt, und die Gebildeten waren in ihrer Kunstansicht französisch. Nirgends aber macht sich jenes Schwanken der Uebergangszeiten fühlbarer als auf der Bühne der lebhaften Italiener. Ihre Tragödie bewegt sich mehre Generationen hindurch in lauter Gegensätzen. Metastasio (denn seine Opern sind musikalische Tragödien) war ein Hofdichter, bei dem aller vorgebliche Heroismus, alle Gesinnung und Handlung in einem zauberischen Wohllaut der Sprache austönt. Diese „Liebeschmachtende Nymphe" aber, in die ein halbes Jahrhundert verliebt war, rief die Reaction Alfieri's hervor, des entschiedensten Gegentheils von Metastasio: herb bis zu langweiliger Trockenheit, das Höfische aus Stolz verachtend, mißtönig, voll antiker Grundsätze und stoischen Eigensinns, der im Heldenthum nur die Kraft, von aller Tugend nur die politische begriffen. Er erinnert lebhaft an die Starkgeister unserer Sturm- und Drangperiode; unter denen er selbst mit Klinger die meiste Aehnlichkeit hat.

Ebenso gegensätzlich erscheint auch das italienische Lustspiel, in rathloser Hast von einem Extrem zum andern umspringend, ohne die rechte nationale Mitte finden zu können. Das Volk hatte noch von den Alten die Erbschaft der improvisirten Maskenkomödie überkommen, die es mit dem ihm eigenthümlichen Witz und Geschick für das Possenhafte munter fortsetzte.

Dabei mag nun ohne Zweifel manches Unſaubere, Verkehrte und Geſchmackloſe mit untergelaufen ſein; jedenfalls war es doch ein geſundes reiches Material, aus dem ein wahrer Dichter wenigſtens die Anfänge einer tüchtigen Volksbühne herausbilden konnte. Allein anſtatt eines ſolchen Meiſters kam Goldoni, ein verſtändiger wohlgeſinnter Mann von eigentlich blos negativem Talent ohne Phantaſie und Erfindungskraft. Dieſer nahm aus der tollen Maskenwirthſchaft nur Arlechin, Brighella und Pantalon in ſeinen Dienſt, die ſich nun zu einem feinbürgerlichen Haushalt bequemen mußten. Das ſtand aber den phantaſtiſchen Geſellen gar übel an, ſie wurden, da ſie nicht mehr ausgelaſſen ſein durften, aus Langeweile ſelbſt langweilig, der ſpecifiſche Nationalcharakter, der unverkennbar in ihnen lag, löſte ſich in eine ſich unaufhörlich wiederholende Reihe alltäglicher Charaktere auf, und dieſe für die Dauer unerträgliche Einförmigkeit provocirte nun abermals die Reaction. Gozzi, unbedenklich der genialſte Bühnendichter der Italiener, gab ſämmtlichen Masken ihre volle Freiheit zurück, verſetzte ſie aber mit ſtaunenswerthem Takt in eine durchaus poetiſche Feen- und Märchenwelt, deren Wunder und gehobene Sprache die über ihre neue Heimat höchſtverwunderten Geſellen in ihrem Volksdialekt auf das ergötzlichſte ironiſiren; das Alles freilich nur erſt in roher Anlage, keck und faſt improviſatoriſch ohne die letzte künſtleriſche Vollendung. Man ſieht indeß, er verſtand das eigentliche Bedürfniß vollkommen, aber er kam zu ſpät, und das verwöhnte Publicum verſtand ihn nicht mehr. Die delicate Menſchenwürde der vermeintlich Gebildeten wandte ſich entrüſtet von dieſem poetiſchen Spectakel, vertrieb den Harlekin zu den Marionetten und begnügte ſich proſaſelig wieder mit Goldoni und Nachahmungen Alfieri's, ſehr häufig ſogar mit

ungeschickt übersetzten Rührspielen und sonstigem Auswurf fremder Bühnen. Seitdem ist die Oper mit Ballet und Posaunenlärm dort feierlich eingezogen, und hier gerade wären die phantastischen Gozzi'schen Märchen und Masken recht an ihrem Platze gewesen. Aber man wollte keine Poesie, damit sie den unpoetischen Klingklang nicht störe, die Oper zog statt dessen Castraten vor, und wurde immer mehr Sache der Kehle als des Gemüths. Dafür wird wohl auch in keinem Lande das Theater so schnöde und wegwerfend behandelt wie in Italien. Man plaudert in den Logen, und horcht nur vornehm hin, wenn die Primadonna eine tausendmal gehörte Arie mit neuen Schnörkeln versieht. — So schmachvoll muß das Drama überall verkümmern, wo es seinem natürlichen Volksboden entrissen wird.

Es gibt im geistigen Leben, wie im leiblichen, gewisse krankhafte Dispositionen, die überall dieselben Uebel erzeugen. Wir möchten die Verstimmung, welche der Reformation auf dem Fuße folgte und bis weit in das 18. Jahrhundert hineinreicht, einen allgemeinen Katzenjammer nach dem poetischen Rausche des Mittelalters nennen, dessen starkem Weine die müdegewordenen Epigonen sich nicht mehr gewachsen fühlten. Die alten Traditionen waren ihnen durch eine zugleich nüchterne und hoffärtige Philosophie verleidet, die begeisternde Kraft des religiösen Glaubens gebrochen; auf beiden aber ruhte die Poesie der frühern Jahrhunderte Europas. Die Poesie suchte daher, da ihr auf solche Weise die Gegenwart verschlossen war, in möglichster Ferne einen neuen Boden und andere Götter, und glaubte Beides im classischen Alterthume gefunden zu haben, ohne zu bedenken, daß seitdem die ganze Weltlage eine andere geworden, und daß überhaupt das Alte, willkürlich neugemacht, jederzeit nur eitel Roccoco

werden kann. Und ſo ſehen wir denn ziemlich genau dieſelben Erſcheinungen, wie in Italien, auch in England und Spanien ſich wiederholen.

In England hatte, wie oben erwähnt, Ben Jonſon ſchon frühzeitig mitten aus der Shakſpearewelt die Brücke nach der Gelehrtenbühne zu ſchlagen verſucht, aber ohne Glück und Nachfolger, da Shakſpeare noch zu mächtig war. Mit Dryden dagegen beginnt ſchon das unſelige Schwanken, wie ein defectes Gewiſſen, das noch nach der alten Tugend zurückblickt und doch von der neuen Verführung nicht laſſen kann. In ſeinen verworrenen ſogenannten hiſtoriſchen Schauſpielen kämpfte wunderlich eine große Reimfertigkeit mit dem verfehlten Pathos, und die im Grunde ſehr nüchternen Helden müſſen ſich erſt durch bombaſtiſche Renommiſterei in eine eben nicht liebenswürdige Betrunkenheit hineinraſen. Dem gefeierten Addiſon endlich war es vorbehalten, den Geſchmack gründlich von der Poeſie zu reinigen. Sein berühmter „Cato“ hat eigentlich nichts vom Alterthum als den franzöſiſchen Zopf und gab willkommene Anregung zu zahlloſen Ueberſetzungen und Nachahmungen franzöſiſcher Trauerſpiele, die jedoch ſämmtlich die würdige Stimmung und höfiſche Grazie der Originale nicht im mindeſten erreichen. Alles dieſes aber hatte natürlicherweiſe auch hier den allmäligen Verfall zur Folge, welchen der momentane Enthuſiamus, den Garrick durch ſeine meiſterliche Darſtellung Shakſpeare'ſcher Rollen erweckte, nicht mehr aufzuhalten vermochte. Auch hier verfiel das an ſich ſelbſt irregewordene Theater zuletzt auf abſonderliche Gelüſte nach unſern moraliſchen Thränenſtücken und unmoraliſchen Kotzebueaden.

Härter war der Kampf in Spanien. Hier galt es nicht blos eine äſthetiſche Revolution, ſondern die gänzliche Umwand-

lung der Nationalität, mit der die Bühne, noch inniger als in England, auf Tod und Leben verbunden war. Es mußte erst die Nation in zwei feindliche Feldlager, in Volk und vorgeblich Gebildete, zerspalten werden; eine dort bisher ganz unbekannte Erscheinung, da in diesem hochgestimmten Volke die wahre poetische Bildung so allgemein verbreitet war, daß Vornehm und Gering in ihrem Geschmacke vollkommen zusammentrafen. Eine solche allmälige Zersetzung sehen wir denn in der That nach dem Erlöschen der östreichischen Dynastie mit dem Regierungsantritt der Bourbonen ihren Anfang nehmen. Der neue König brachte nicht nur französische Kammerherren, sondern die ganze Camarilla fremder Sitten und Ideen aus Paris mit, zu deren Katechismus ganz vorzüglich die Boileau'sche Zwangsjacke gehörte. Es ist sehr natürlich, daß die dem Throne Zunächststehenden diese Hofatmosphäre einathmeten, und sie nach und nach in immer weitere Kreise vertragen mußten, und ebenso natürlich, daß nun auch die schon längst im Hintertreffen ungeduldig harrenden Gelehrten vorrückten und gemeinschaftlich mit den Vornehmen gegen das Volk Front machten. Und so entspann sich dort ein idealer Bürgerkrieg, der unausgesetzt bis in das 19. Jahrhundert mit unerhörter Hartnäckigkeit fortgeführt wurde.

Den Feldzug eröffnen die Höfischen mit geringschätzigem Achselzucken, Spottwitzen und einer, zunächst nur erst zum Druck bestimmten, Uebersetzung des Corneille'schen „Cinna". Allein Cinna declamirte in die leere Luft, Niemand verstand noch seinen pariser Jargon, und die feingeschliffenen classischen Pfeile zerschellten an der dichtgeschlossenen Phalanx unerschütterlicher Gleichgültigkeit. Jetzt fuhren die Gelehrten entrüstet ihr grobes Geschütz auf. Luzan seine Poetik, Blas Nasarre seine Abhandlung über die spanische Komödie, Moratin, Jovel-

lanos und Andere Aehnliches. Aber das tapfere Volk war so leicht nicht einzuschüchtern, es ließ durch seine, der alten Nationalfahne treugebliebenen, wenngleich schon etwas kriegslahmen Theaterdichter Candamo, Cañizares und Zamora die kritische Batterie demontiren, wobei besonders Ramon de la Cruz sich auszeichnete, indem er in seinem „Manolo" den Pathos der neuclassischen Tragödie auf das ergötzlichste parodirte. Vergebens predigte Luzan das Evangelium der drei Einheiten und verordnete, daß die Sprache des Schauspiels der des gewöhnlichen Lebens möglichst treu bleiben, und daß in der Komödie keine Könige und Fürsten, in der Tragödie keine Leute aus den untern Volksclassen auftreten sollen. Blas Nasarre nennt Lope de Vega und Calderon Corruptoren der Bühne voll Verstöße gegen Vernunft und Kunst, indem namentlich der Letztere „die spanische Nation als einen Haufen von irrenden Rittern und leichtsinnigen Frauenzimmern schildere, den Zuschauern heftige und strafbare Leidenschaften zeige und unvorsichtige junge Damen auf den Weg des Verderbens führe, weil er sie die Mittel lehre, um unehrbare Liebeshändel anzufangen". Ja Moratin behauptet, durch die verworrenen Gewebe Lope's, Calderon's und ihrer Nachfolger sei das spanische Drama in einen Zustand der äußersten Verderbniß versetzt worden! — Das Volk antwortete darauf einfach und factisch dadurch, daß es ein nach dem neuern Kanon umgeregeltes Stück des Moreto stürmisch auszischte und die Schauspieler zwang, dasselbe den nächsten Tag in seiner ursprünglichen Gestalt zu geben. Endlich aber waren die Spanischfranzosen, nachdem sie sich durch Ueberläufer hinreichend verstärkt sahen, mit einer französisch geregelten Originaltragödie (der „Hormesinda" des Moratin) wirklich bis auf die Bühne vorgerückt. Da schickten die Andern den

gewissen Centralisation der Geselligkeit, und diese hatte der Krieg von Grund aus zerstört. Indeß hätten sich diese immerhin mehr materiellen Störungen vielleicht sehr bald verwinden lassen. Bei weitem tiefer aber schnitten zwei andere Wunden in das gesammte Leben ein. Einmal nämlich hatte dieser Krieg allmälig seine Farbe, aus der ursprünglich religiösen in die politische, gewechselt, Katholische fochten unter protestantischen, Protestanten unter katholischen Fahnen, nicht für den bessern Glauben, sondern um bessern Sold, während dem Volke, je nach dem wechselnden Kriegsglücke, von den Fürsten bald diese bald jene Religion gewaltsam octroyirt wurde. So entwickelte sich nach und nach ein allgemeiner religiöser Indifferentismus, welcher naturgemäß nun von den innern höhern Gütern auf das Materielle, in der Kunst auf bloßen Sinnenreiz ging und, weil die Sinne durch die bestialische Gewöhnung an Entsetzen und Gräuel längst abgestumpft waren, auch im Schauspiel sich nur noch in Blut berauschen konnte. Ebenso entstand aber aus diesem verworrenen Völkergemisch und Gemenge von Sitten und Gesinnungen, wiederum zum größten Nachtheil der Bühne, auch die politische Indifferenz bis zu völliger Vernichtung alles Nationalgefühls, indem der Krieg die Protestanten auf das Ausland, Schweden und Frankreich, stellte, und der darauf folgende Westfälische Frieden, die ursprüngliche Aufgabe des Kampfes verewigend, ganz Deutschland gleichsam in zwei Völkerschaften, in Katholiken und Protestanten zertrennte. Ohne diesen unseligen Zwiespalt hätte niemals die katholische Literatur sich aus keuscher Scheu so hermetisch abschließen, die protestantische nicht so bodenlos, wie später geschehen, in der Negation sich überstürzen können. Und diese krankhafte Fibration, die nach jenen beiden Richtungen hin von dem Kriege aus-

gegangen, können wir in unserer dramatischen Literatur noch bis heute verfolgen.

Gleich im Anfange zwar, als die Kriegswogen sich verlaufen hatten, tauchten noch einige Trümmer der alten nationalen Bühne wieder auf. Aber in welchem jämmerlichen Zustande! Es schien, als wäre von dem ganzen Bau eben nur der Schutt geblieben: die Rohheit, die Polemik, der Haß. Ja das geistliche Schauspiel mußte sich, als wäre es noch nie dagewesen, gleichsam aus seinen ersten Geburtswehen wieder hervorarbeiten. Johann Klai in Nürnberg declamirte seine Geburt Christi, seinen leidenden Christus, die Himmelfahrt, Auferstehung ꝛc. nach beendigtem Gottesdienste in der Kirche wie ein Improvisator ganz allein, nur von Chören unterbrochen, ohne Dialog, bald erzählend, bald in schwülstige Reden einzelner Personen ausbrechend. Aber dieser Kirche fehlte das Meßopfer, an welches sich die Mysterien ehemals symbolisch anlehnten, es fehlte mit der höhern Bedeutsamkeit die rechte gläubige Vertiefung, und so leiteten diese neuen Versuche lediglich das moderne Oratorium ein. Ueberhaupt nahm Alles nun einen durchaus weltlichen Charakter an. Christus holt sich seine Seelenbraut im Lustspiele, die Heiligen und Märtyrer werden von heidnischen Göttern verdrängt, anstatt der kirchlichen Processionen sehen wir Bürgeraufzüge, pomphafte Actionen, Pantomimen und Ballete. Auch aus den alten Moralitäten hatte sich die Allegorie herübergerettet, aber nicht mehr im Dienste der Religion, sondern der Polemik, der Politik, der Höfe und einer unersättlichen Schaugier der Menge. So bestand denn damals das Drama fast nur in Gelegenheitsstücken, die gewöhnlich mit dem Knalleffect eines Feuerwerks schlossen, wie: „Kriegsbeschluß und Friedenskuß, oder das Frieden wünschende Deutschland“,

wo Mars auftritt, „heraufbrausend mit Trommelschall und Büchsenknall, mit einem blutigen Degen in der Faust, brüllend und das Maul voll Tabacksrauch, den er herausbläst.“

Dies Alles zählt natürlich nicht zur Literatur und entbehrt aller innern Berechtigung. Es hatten daher die Gelehrten leichtes Spiel und diesmal vollgültige Veranlassung, dieser totalen Confusion geharnischt entgegenzutreten. Hier aber zeigt sich auch sogleich der Riß, den, wie oben erwähnt, der Dreißigjährige Krieg durch Deutschland gemacht. Anstatt naturgemäß an das alte Volksthümliche anzuknüpfen, wobei freilich viele katholische Traditionen und Erinnerungen nicht zu umgehen waren, wandten sich die meist protestantischen Gelehrten lieber in das graueste Alterthum, und noch lieber nach dem confessionell befreundeten Holland, wo gerade damals der berühmte Vondel blühte. Opitz, obgleich persönlich nichts weniger als ein protestantischer Zelot, gab doch insofern den Ton an, daß er Seneca's Trojanerinnen und Sophokles' Antigone übersetzte, sowie ein ebenso auf neutralem und chimärischem Boden ruhendes schäferliches Singspiel des Italieners Rinuccini zu einem fürstlichen Hochzeitsgedicht umarbeitete, und dadurch einen ganzen Schwarm von Schäferdramen hinter sich herzog. Allein solche unselbständige Nachahmereien konnten begreiflicherweise nicht nachhaltend durchgreifen. Erst mit dem Schlesier Andreas Gryphius (1616—64) beginnt die neue Aera. Gryphius steht noch ungewiß zwischen Volk und Gelehrtenzunft. Zu dieser gehört er durch die eigensinnige Verblendung, womit er zu einem alten Dichter hält, der eigentlich kein Dichter ist: durch seine Seneca'schen Trauerspiele, die sich heutzutage mit ihrer epigrammatisch-schwülstigen Rhetorik fast wie ungeheuerliche Schulexercitien ausnehmen. Zum Volke aber zählt er mit

mehrern romantischen Stoffen: z. B. in „Cardenio und Celinde" ꝛc. und mit seinen Lustspielen. Ja er hat sogar noch Schauspiele, die man zu den geistlichen rechnen könnte, wie seine „Katharina von Georgien", die mit christlichem Muthe in den Märtyrertod geht, um dem um sie werbenden Schah Abbas nicht ihre Hand zu reichen. Aber es ist die alte Glaubensfreudigkeit nicht mehr, die uns unwillkürlich von der Wahrheit eines solchen übermenschlichen Heroismus überzeugt; die Stelle der unmittelbaren göttlichen Leitung und höhern Gerechtigkeit, die allein hier die Versöhnung bieten kann, nehmen in seinen Trauerspielen fast überall allegorische Gottheiten, Furien, Zauberer und Geister ein, welche, wie ein heidnisches Fatum, prophetisch und anstachelnd in das Schicksal der Helden eingreifen und uns, weil wir eben nicht an sie glauben können, vollkommen kalt lassen. Gryphius ist ohne Zweifel ein bedeutendes und ernstgestimmtes Talent. Er selbst sagt, „daß er die Vergänglichkeit der menschlichen Dinge in etlichen Trauerspielen vorzustellen sich beflissen, nachdem das Vaterland in seine eigene Asche sich verscharrt." Gewiß eine große, des Dichters würdige Aufgabe. Aber er war ein düsterer und gewaltsamer Charakter, der eben nur die Nachtseite des Lebens erkannte. Daher seine abenteuerliche Vertiefung in Alchymie, in Vorbedeutungen und in die Gespensterwelt, über die er ein eigenes Buch geschrieben; daher schlagen selbst seine harmlos und volksmäßig genug angelegten Lustspiele ihm großentheils nur in Satire um; so in seinem, dem Shakspeare'schen „Sommernachtstraum" entlehnten, „Peter Squenz" gegen die Meistersänger und Bettelkomödianten, im „Horribilicribrifax" gegen die damaligen Sprachmischer und prahlerischen Bramarbosse. Wir glauben gern, daß der Schmerz um sein Vaterland so-

wie die vielen Unglücksfälle seines eigenen unstäten Lebens ihn noch mehr verbittert und verdüstert haben, meinen aber, daß er auch unter günstigern Verhältnissen sich nicht zum Wiederhersteller eines wahren Nationaltheaters geeignet hätte. Ihm fehlte durchaus jene heitere Umschau und tiefsinnige Milde, womit z. B. Shakspeare wie mit leichtem Flügelschlage über den irdischen Dingen schwebt.

Nach Gryphius aber geht das Schauspiel endlich immer entschiedener zu den Gelehrten über, die denn auch sofort ihr unpopuläres Handwerk beginnen. Wie wenig oder vielmehr gar nicht dieses Schauspiel mit dem Volke zusammenhing, zeigt sich schon darin, daß es nicht aus dem Leben, sondern aus Romanen entstand, also ein Bücherschauspiel war. So wurde z. B. aus der Aeneide ein Roman, aus diesem ein Schauspiel gemacht, die Hirten der Schäferromane mußten mit Perücken und Reifrock zu galanten Festspielen bei Hofe erscheinen, auch das Trauerspiel nahm seinen Stoff nicht aus der Gegenwart oder der Geschichte, sondern gleichfalls aus den damaligen dickleibigen sogenannten heroischen Romanen und Staatsactionen; mithin überall die Natur aus der dritten, vierten Hand, oder vielmehr die stupide Nachahmung einer schon ursprünglich verzwickten Unnatur. Hieraus wird denn auch der sonst ganz unbegreifliche barocke Charakter dieses Schauspiels einigermaßen erklärlich. Weil es nämlich nichts Ursprüngliches und Erlebtes, sondern blos Erlerntes war, so mußte wohl der Mangel an eigener Schöpferkraft und die totale Nüchternheit durch den ungeheuerlichen Schmuck der „durchdringenden und löblichen Beiwörter", und durch eine wahrhaft rasend gewordene Declamation ersetzt und verdeckt werden, gleichwie man faulen Pferden Pfeffer und Salz unter die Schwänze streicht, um sie auf dem Roßmarkt in stattlichen Trab zu

bringen. Es konnte ferner nicht fehlen, daß man aus den meist französischen Mustern die unerhörtesten und dem Volke noch völlig fremden Schlüpfrigkeiten als „galante Poesie“ herüberholte, während dabei die Dichter selbst, weil eben Dichten und Leben hier ganz gleichgültig nebeneinanderlagen, die ordentlichsten Familienväter, Bürger und Beamte waren; eine Erscheinung, die sich später, aus demselben Grunde, auch bei Wieland wiederholte. Endlich mußte, da ihnen der höhere Glaube an die überirdischen Dinge völlig abhanden gekommen, natürlicherweise aller Stolz und Nachdruck auf das weltliche Wissen gelegt werden. Daher zerfallen diese Schauspiele auch wesentlich in zwei Hauptgattungen. Die Einen fegen mit fast wahnwitziger Selbstgefälligkeit einen ganzen Bazar von Realien, Beschreibungen fremder Länder und Sitten, geographische, ethnographische und historische Curiositäten in einen ungeheuren Haufen zusammen, dessen monströse Wucht Helden und Handlung erdrückt, wogegen die Andern, noch gründlicher, uns lieber geradezu in die Gelehrtenwerkstatt, in die vier Facultäten und ihre theoretischen Disciplinen mitten hineinführen. So hat Kaspar von Stieler in seinem Lustspiele „Willmut“ die ganze Ethik, Harsdörfer in einem seiner Stücke die Grammatik abgehandelt. Der eigentliche Koryphäe dieser Periode aber ist Daniel Kaspar von Lohenstein aus Breslau (1635—83), der vorzüglich dadurch so berühmt geworden, daß er Alle überbot und, wie in seinem Romane „Arminius“ so auch im Schauspiel jene beiden Richtungen in einen breiten seichten Strom vereinigte. In seiner „Agrippina“ mindestens fehlt von allen gelehrten Materien sichtbar nichts als die Poesie. Denn dazu kam eben, daß er eine durchaus prosaische Natur war, die sich daher, da es nun einmal gedichtet sein sollte, durch breitmäuligen Bombast

erst hinaufzuschrauben strebte. Die Greuel der römischen Kaiserzeit sind sein liebster Schauplatz, seine gangbarsten Motive Mord, Nothzucht und Blutschande, die sich in dem gezierten Marino'schen Stile doppelt wunderlich ausnehmen. In seiner „Epicharis" wird jubelnd Gift getrunken, gefoltert, geköpft, Zungen ausgerissen und Adern zerschnitten. Da ist überall nichts als Schall und Knall, seine Helden, die nach jeder Mücke mit Karthaunen feuern, machen vollkommen den Eindruck wie Shakspeare's berühmter Fähnrich Pistol, und könnten jetzt nur noch einen parodischen Sinn beanspruchen. Hier zu unserer Rechtfertigung nur eine Probe, und zwar aus einem seiner gemäßigtsten Dramen: „Ibrahim Bassa", das sogleich durch folgenden Monolog der Asia eröffnet wird:

Weh! Weh! mir Asien! ach! weh!
Weh mir! ach! wo ich mich vermaledeien,
Wo ich bei dieser Schwermuthssee
Bei so viel Ach selbst mein bethränt Gesicht verspeien,
Wo ich mich selbst mit Heuln und Zeter-Rufen
Durch strengen Urtheilsspruch verdammen kann!
So nimm dies lechzend Ach, bestürzter Abgrund an!
Bestürzter Abgrund! O die Glieder triefen
Voll Angstschweiß! Ach des Achs! Der laue Brunn
Der dürren Augen schwellt den Jäscht der Purpurflut!
Mein Blutschaum schreibt mein Elend in den Sand!

Zur Ehre deutscher Nation müssen wir jedoch hinzufügen, daß Lohenstein's Trauerspiele, trotz den unausgesetzt schmettern-den Lobposaunen, niemals zu öffentlicher Aufführung gelangen konnten; das Volk, wenngleich verwildert, war besser und gescheiter als seine Gelehrten.

Dies merkte sich der Schulrector Christian Weise in Zittau (1642—1708), und trat mit lobenswürdigem Muth und voller Hingebung jener unnatürlichen Anspannung ent-

gegen, um das Schauspiel wieder volksmäßig zu machen. Er verschmähte alle Regel der Alten, er wollte „bei seiner Freiheit bleiben, an der Einfalt seine Lust behalten, die der Natur am nächsten komme, und jede Person nach ihrem Naturell reden lassen“. Seine Personen reden daher wie ihnen der Schnabel gewachsen, nicht in Alexandrinern, sondern in schlichter Prosa, nicht mehr in hyperheroischen Metaphern, sondern in der sprunghaften und derben Sprache, die er auf der Straße, in Werkstätten und Bierstuben geflissentlich studirt hat; und es ist in der That ebenso ergötzlich als erbaulich, wie wacker in seinem Lustspiel, und noch mehr in seinen trefflichen Possenspielen, der Volkswitz unter den gepuderten Schäfern und gespreizten Fürstenhelden aufräumt. Allein bei alledem ist Weise im Grunde doch auch ein Gelehrter, der sich gewissermaßen nur herabläßt, ja zuweilen trotzig zwingt, populär zu sein. Das ist aber jederzeit eine mißliche Stellung, die, weil sie in sich des rechten sichern Halts entbehrt, leicht des Guten zu viel thut. So hatte auch er sich eine Theorie des Gegensatzes systematisch zurechtgelegt, seine Komödien sollen durchaus nichts sein als „eine accurate Vorstellung einer Begebenheit“. Und eben diese Accurateſſe war die Klippe, an der er scheiterte, indem er einerseits aus der verstiegenen Welt seiner Vorgänger in die hausbackene Alltäglichkeit abglitt, andererseits aber durch diese laxe Manier zu einem allgemeinen Dilettantismus führte.

Es war überhaupt der verhängnißvolle Fluch jener Zeit und ihrer Literatur, daß sich die Gebildeten so vornehm von dem Volke getrennt hatten, am schwersten aber lastete dieser Fluch gerade auf dem deutschen Drama. In Spanien und in England war, als jene Scheidung eintrat, das Volksschauspiel bereits vollendet und für alle Zeiten festbegründet,

weil es dort auf der Religion, hier auf den, mehr oder minder gleichfalls dahin zurückweisenden nationalen Erinnerungen des Mittelalters stand. Ja selbst in Frankreich hatten, wie wir gesehen, durch die Gunst ganz besonderer Verhältnisse die exclusiven Dichter sich doch wenigstens einen neuen Boden angeblicher Classicität zu erobern gewußt, dessen gloire sich die geschmeichelte Nation gern unterschieben ließ. In Deutschland dagegen war das noch ganz unreife Schauspiel gleich in seinen ersten Keimen durch die Reformation überrascht, dann vom Dreißigjährigen Kriege fast vernichtet, und sein etwaiges Wiederaufleben nun endlich durch die Gelehrteninvasion niedergehalten worden. Und diese Gelehrten fanden keinen Hof Ludwig's XIV., der ihre Kräfte centralisirt, ihren ungeschlachten Helden den höchstnöthigen äußern Glanz und Anstand verliehen hätte, während andererseits die von den Gebildeten verlassenen Komödiantenbanden in der Verzweiflung des Hungers sich um jeden Preis, so gut, oder vielmehr so schlecht sie konnten, auf ihre eigene Hand zu helfen suchten.

Es konnte nicht fehlen, die ungeheuere Langweiligkeit der gelehrten Tragödie mußte endlich eine Katastrophe herbeiführen; Gähnen und Lachen sind bekanntlich ansteckend, Beides folgte vollauf. Die erschrockenen Poeten sahen sich daher, um ihr Regiment zu behaupten, nach Hülfstruppen um, und verfielen auf die Musik, die ihnen auch allerdings historisch am nächsten lag. Schon die alten Mysterien hatten diese von jeher der Kirche verwandte Kunst aufgenommen, und die allegorischen Moralitäten das musikalische Element und einen phantastisch-scenischen Apparat immer weiter ausgebildet, ja neuerdings hatte, wie wir gesehen, Klai bereits den modernen Ton der Cantate und der Oratorien angeschlagen. Auf weltlicher Seite aber waren die Pegnitzer Schäfereien schon eigentliche

Singſpiele, als die von Opitz aus dem Italieniſchen überſetzte und von Peri componirte „Daphne“ endlich das Signal zum völligen Uebergange gab. So wurden die Dichter unwillkürlich zur Oper gedrängt. Zwar hatte die Oper, wie in dunkler Erinnerung ihres kirchlichen Urſprungs, im Anfange wirklich nur ernſte bibliſche Stoffe wie: „Der erſchaffene, gefallene und aufgerichtete Menſch“, „Michal und David“, „Eſther“, „Die makkabäiſche Mutter“ ꝛc., und alle Genien des Myſteriums, Himmel und Hölle, Drachen, Teufel und Engelchöre zogen noch einmal über die Bühne. Allein ſie fanden nur noch einen theatraliſchen Glauben, der ſtrenge fromme Geiſt, der das Alles einſt geheimnißvoll belebt, war entflohen und nur die hohle Form zurückgeblieben. Und dieſes leere Gehäuſe benutzten denn die Gelehrten, wie früher das Trauerſpiel, auch ſofort wieder, nach Herzensluſt den Ballaſt ihrer Weisheit hineinzupacken, und alle ihre Curioſa recht unter die Leute zu bringen. Da mußten Iphigenia, Klytämneſtra und der ganze Olymp ſich herbeilaſſen, Arien zu ſingen, da wurde Moral, Geographie, Völkerkunde, ja mit unübertrefflicher Univerſalität ſogar Bierbrauerei und Schlächterei in Noten geſetzt. Aber ſie wurden ihrer neuen Domäne nicht froh. Sie hatten leichtſinnig die unerſättliche Schauluſt der Menge, dieſen wüſten Leuen geweckt, der überall der Poeſie auflauert und heißhungrig immer nach neuem Fraß geht. Die gelehrten Artikel reichten nicht mehr aus, und in dem allgemeinen Bankrott verpuffte die Oper in lauter Decoration, Kleiderpracht, Schlachten, Kanonendonner, Kolophonienblitzen, Aufzügen und Balletten, an denen nicht ſelten die Höfe und der Adel perſönlich theilnahmen. In Poſtel's „Muſtapha“ marſchirten deutſche, tatariſche, polniſche und türkiſche Armeen auf, in der Oper „Semiramis“ werden alte Damen in feuer-

ſpeiende Lanzen verwandelt, im „Jaſon“ ſteigt das Schiff Argo ſingend gen Himmel, wo es zu einem Sterne wird. Und dieſe Opernwuth zauberte, was das Schauſpiel nie vermochte, plötzlich die erſten ſtehenden Theater hervor, in Hamburg, Braunſchweig, Wien, wo jede Oper 60,000 Gulden koſtete, und um 1700 zählte man bereits zehn Operntexte auf ein Schauſpiel. Dieſe Texte aber hatten nicht nur die drei Einheiten, ſondern überhaupt jede dramatiſche Zucht und Ordnung durchbrochen; der Hanswurſt rannte die gravitätiſchſten Perſonen über den Haufen, Pferde, Bären und Kameele ſpielten mit, fabelhafte Ungeheuer brummten und brüllten dazwiſchen, die Frauen, welche die Oper, des Geſanges wegen, zum erſten Male auf der öffentlichen Bühne eingeführt, gaben durch emancipirtes Weſen und ihr Coſtüm vielfaches Aergerniß, und die heiligſten Stoffe wurden ſchmählich profanirt, bis zuletzt der Zorn der Geiſtlichkeit darüber entbrannte, und die beſten Operndichter: Poſtel, Leeßand, Hunold und Feind, ſich beſchämt von dem Skandal zurückzogen. Mit einem Wort: die Muſik hatte die freilich klägliche Poeſie vollſtändig übertäubt, und aus dem raſenden Operntumult jener Zeit tönen nur einzelne Klänge von Haſſe, Händel und Graun noch bis zu uns herüber.

So war nun das Volksſchauſpiel, zwiſchen der alten Abneigung der Dichter und dem neuern Glanz der Oper, in doppelte Noth gerathen. Die Komödiantenbanden wollten und konnten die gelehrten Stücke nicht brauchen, noch weniger aber konnten ſie bei ihrer Bettelhaftigkeit daran denken, mit der reichen Oper zu rivaliſiren und die aufgeregte Schauluſt zu befriedigen. Sie machten daher aus der Noth eine Tugend, ſie entſchloſſen ſich, fortan ſelbſt die Dichter zu ſpielen und ſich ihr Repertorium eigenhändig zurechtzumachen. Beltheim

(eigentlich Velthen geheißen), ein literariſch gebildeter und ſprachkundiger Magiſter aus Halle, warb zu dieſem Behuf um 1670 ein kampfrüſtiges Freicorps von Studenten, das unter dem Titel „Berühmte Bande und kurſächſiſche Hofkomödianten“ in den größern Städten Deutſchlands umherzog und die unbedingte Freiheit des Improviſirens proclamirte. Man verabredete aus der Bibel, aus Helden- und Liebesgeſchichten und alten Schauſpielen Inhalt, Plan und ungefähre Scenenfolge, und überließ die dialogiſche Ausführung wohlgemuth der augenblicklichen Eingebung der ſtudentiſchen Komödianten. Dabei hatte Veltheim ſelbſt einen glücklichen Takt. Während er nämlich überall den volksthümlichen religiöſen Grundton hervorhob und bei ſeinen Ankündigungen in beſondern Abhandlungen ausdrücklich darauf hinwies, erſtrebte er andererſeits zugleich eine Vermittlung und Verſöhnung mit den Gebildeten, indem er eine proſaiſche Ueberſetzung des Molière, herausgab, in ſeinen Stoffen auf Corneille und den durch die Jeſuitenſpiele bekannt gewordenen Calderon zurückweiſt, und in der Geſtalt des „Curtiſan“ den ſpaniſchen Gracioſo, als veredelten Hanswurſt, auf die Bühne zu bringen ſuchte. Allein hier zeigt ſich auch ſogleich der weſentliche Unterſchied zwiſchen Dichter und Schauſpieler, der ſich zu jenem verhält wie der Virtuos zum Componiſten. Es gehört gewiß ein ſcharfer poetiſcher Blick und eine eigenthümlich flexible Phantaſie dazu, ein fremdes Kunſtwerk geiſtreich zu reproduciren, das geſchriebene Wort, gleichſam mitdichtend, ins directe Leben zu überſetzen. Aber eben deshalb kann der Schauſpieler doch immer nur ſecundär mitdichten und muß vorzugsweiſe auf die äußerliche Darſtellung, ja auf den möglichſten Effect, allen Nachdruck legen. Der Schauſpieler lebt nicht für die Nachwelt, ſondern von der Gunſt des Augenblicks, er wird

daher in den meiſten Fällen weniger der Poeſie als dem Publicum gerecht zu werden ſuchen und, wo er als Redacteur oder Dichter auftritt, die Sachen nicht ſowohl nach dem ewigen Maß der Schönheit, als nach dem zufälligen der vorhandenen Mittel und Bedürfniſſe zuſchneiden. Es iſt mithin ſtets ein Unglück für die dramatiſche Poeſie wie für das Publicum, wenn der Schauſpieler in ſolchem Conflicte ſtreitender Competenzen ſich vom Dichter emancipirt. Dies hat auch der verſtändige und wohlgeſinnte Beltheim erfahren, da er, nach kurzer Glanzperiode in Dresden, ſich genöthigt ſah, von ſeinen höhern Intentionen nach und nach wieder zu den landesüblichen Haupt- und Staatsactionen herabzuſteigen. Dazu kam noch, daß die Stegreifkomödie, wie er ſie eingeführt, durchaus ein unausgeſetzt friſches Zuſammenſpiel und demnach einen Aufwand bedeutender Talente erfordert, die ſo zu rechter Zeit und auf Comando ſich niemals leicht zuſammenfinden. Die natürliche Folge davon war daher ein abermaliger Bankrott auch auf dieſer genialern Seite. Bei dem täglichen Verbrauch mußten ihnen wohl allgemach Witz und Athem ausgehen und, wo die augenblickliche Erfindung verſagte, vage Reminiſcenzen eintreten; und ſo wurde denn auch gar bald das Trauerſpiel wieder mit Lohenſtein'ſchen Donnerreden, die Maske des Gracioſo mit den bunteſten Lappen der alten Hanswurſtjacke geflickt, wodurch nothwendig am Ende die ungeheuerlichſte Verwirrung entſtand. Vergebens erfand man in dieſer Noth die ſogenannten Dirigirbücher, in denen die Improviſation der Schauſpieler von den Principalen redigirt und als Anhalt zuſammengeſchrieben, den Stegreifrittern aber noch immer ein weiter Tummelplatz gelaſſen wurde. Die Hofbibliothek in Wien beſitzt eine, faſt ein Jahrhundert umfaſſende Sammlung ſolcher ungedruckter Di-

rigirbücher: höchſt ſeltſame, durchaus freie, ja tollkühne Verarbeitungen aller möglichen fremden Stoffe ins Grobe und Platte, und trotz der Grobheit doch wieder mitten in das höfiſche Zierweſen hinein, mit und ohne ſchlechte Alexandriner, Chöre und Arien, wie z. B. die, dem Euripides entlehnte „raſende Medea mit Arlequin, einem verzagten Soldaten", wo der Harlekin von der Medea in einen Nachtſtuhl verzaubert wird. Man ſieht aus dieſen ungeſchlachten Fabrikarbeiten, daß die redigirenden Schauſpieler ſich bereits dem Pöbel, der freilich damals wie jetzt, auch in den Logen mit zu Rathe ſaß, mit Leib und Seele verſchrieben hatten.

Alle Kunſt aber, wenn ſie die Menſchen nicht über das Gemeine erhebt, wird von ihnen herabgezogen und ſelbſt gemein und daher billigerweiſe, wo ſie nach Brote geht, von den ſoliden Leuten als unnütze und arbeitsſcheue Landſtreicherin ſchnöde abgewieſen. Und ſo erging es jetzt auch der Schauſpielkunſt, da ſie vergeſſen, daß ſie nur mit der Poeſie ſteht oder fällt. Wir können hier nur etwa Joſeph Stranitzki und Franz Schuch noch auszeichnen, von denen jener im Ballhauſe zu Wien das erſte ſtehende Volkstheater begründet, Beide aber die Hanswurſtiade zu einer bisher noch nicht geſehenen Virtuoſität ausgebildet haben. Aber ſchon unter dem Tyrannenagenten Eckenberg ſtreichen Marionetten, Luftſpringer, Equilibriſten, Taſchenſpieler und Zahnbrecher mit den wandernden Komödiantenbanden marktſchreieriſch durch das Land, und die urſprüngliche Verbrüderung fröhlicher Studenten und fahrender Schüler ſinkt unaufhaltſam zu pedantiſcher Handwerkerzunft herab, wo der Tyrannenſpieler Meiſter, der Vertraute Altgeſell, und das Meiſterſtück des feierlich aufzunehmenden Lehrjungen eine Scepter-Action und Donnerrede war, ſowie das einzubringende Ca-

pital ein Paar ſchwarzſammetne Hoſen. Aber dieſes Handwerk hatte keinen goldenen Boden; der Verwilderung folgte die Armuth, der Armuth die Verachtung. In Nürnberg, dem alten Sitze der ehrbaren Meiſterſängerzunft, durften ſie kein Bürgerhaus betreten, von der proteſtantiſchen Geiſtlichkeit wurde auf den Kanzeln das Theater eine „Satanskapelle“ genannt und der Pöbel zur Zerſtörung der Schauſpielbuden aufgeregt, den Schauſpielern aber, z. B. 1692 dem wackern Veltheim in Hamburg, wurde auf dem Sterbebett das Abendmahl und ehrliches Begräbniß auf den Kirchhöfen verweigert, und in Berlin ſogar auf gänzliche Abſchaffung des Theaters angetragen „wegen der Narrentheidungen und repräſentirten reizenden Liebesgeſchichten, auch wegen des Mißbrauchs heiliger Namen bei Beſchwörungen, wodurch viel Aergerniß, herzliche Betrübniß und Seufzer erregt worden“.

So erbärmlich ſtanden die Sachen, als der gewaltige Gottſched ſein Regiment antrat. Das Kriegsmanifeſt dieſes athletiſchen Schultyrannen war in kurzem: das Schauſpiel ſoll Volksſchule und Katheder der Tugendlehre ſein; gegen welches, wohlverſtandene, Axiom im Grunde wenig einzuwenden wäre. Daher aber ſoll jeder der drei Volksſtände ſein Abbild auf der Bühne haben, der Hof im Trauerſpiel, die Städte in der Komödie, der Bauer im Schäferſpiele. Daher ſoll ferner, wie er ſelbſt ſagt, die tragiſche Schreibart ſtets „auf Stelzen, die komiſche barfuß gehen“. Die Oper endlich habe gar keinen Sinn und Verſtand, denn wo ſei es in allen drei Ständen wohl jemals erhört, daß man nach Noten lache oder weine? — Das klingt allerdings, wenn nicht ſchon die erwähnten Stelzen gerechtes Bedenken erregten, faſt wie eine verſuchte Umkehr von der Unnatur zur Natur, wogegen ſich wiederum nichts Sonderliches einwenden ließe. Aber wo holte er ſich

die Natur, die Originale zu seinen Abbildern der Stände? Nicht etwa, wie man billigerweise vermuthen sollte, bei diesen selbst, sondern bei — Boileau. Hierauf ließ er nun, gleichzeitig gegen die Oper wie gegen die Harlekinaden, gegen Lohenstein's Schwulst wie gegen Weise's Natürlichkeit und „selbstgewachsenen Witz", in Sachsen und Schlesien seine Schulmeister aufrücken mit allem Wurfgeschoß, Mauerbrechern und Katapulten schlechter Uebersetzungen französischer Stücke, und noch schlechtern Orginalen, wozu er selbst in seinem „Sterbenden Cato" das schlechteste lieferte. Lauter abgestandene Classicität, hausbackene Heroen, ganz unmögliche Tugendhelden gegen ebenso unmögliche Bösewichter, Alles mit dem, unter solchen Umständen höchst erstaunlichen, Feldgeschrei patriotischer Vaterländerei, denn echtdeutsch ist dabei weiter nichts als die große Ungeschicklichkeit. Seine Leibgarde waren, nebst seiner Frau, Schwabe, Müller, Henrici, Pitschel, Derschau, Schönaich und andere Längstvergessene, gute Leute und schlechte Poeten, denen die pariser Allongenperücke gar seltsam und ungeheuerlich zu Gesichte stand, und die auf den ungewohnten Salonboden, besonders wo sie galant und zierlich sein wollten, nach allen Seiten hin lächerlich ausglitten. Die Hauptaction dieses Feldzugs aber war die Erdrosselung und feierliche Bestattung des armen Hanswurfts, wozu Gottsched die unternehmende Frau Neuber, die 1723 mit ihrer Schauspielertruppe nach Leipzig kam, schnöde zu disponiren gewußt.

Wir können Gottsched's aufgeblasen täppisches Zufahren durchaus nicht für eine zeitgemäße Melioration, vielmehr nur als eine höchstbedauerliche barbarische Störung gelten lassen. Es ist ein offenbares Mißverständniß, wenn man annimmt, daß es so dringend nöthig war, dem Theater und seiner Sprache

wieder einen würdevollern Anſtand zu geben; Anſtand und Sprache ſind nur das Gewand, in das die Poeſie niemals hereinwachſen kann, ſondern es ſtets ſelbſt mitbringen muß, wie jeder geſunde Menſch ſeine eigene Haut. Der Sturm des Dreißigjährigen Kriegs hatte den dramatiſchen Dichterwald gebrochen, aber nicht entwurzelt, und wenn aus den Wurzeln dann freilich nur wildes Geſtrüpp verworren wieder aufſchoß, ſo zeugte dies doch immerhin noch von friſchem Triebe, und es war ebenſo thöricht als vermeſſen, den Boden völlig auszuroden, daß nun der wälſche Wind über die öde Haide ſtrich und Alles in Sandwehen begrub. Noch hatte auf den Gebirgen in Oeſtreich, Baiern und Tirol, weil ſie von der neuen Bildung am wenigſten inficirt waren, die von den Jeſuitenſchauſpielen gepflegte dramatiſche Legende, Volksſage und Paſſion den Sturm überdauert und den wahrhaft tragiſchen Ernſt für eine poetiſche Zukunft treulich bewahrt; noch pulſirte in den verachteten Komödiantenbuden eine unverwüſtliche Luſtigkeit und der kecke Witz. Aus jenem tiefſinnigen Ernſt und aus dieſem ungezogen kräftigen Volkstumult konnte, bei ungeſtörter Fortentwickelung, das Höhere ſich geſtalten, aus der todtgeborenen Claſſicität Gottſched's nimmermehr. Auch Shakſpeare's unſterbliche Dramen ſind ja im Grunde nur eine Verklärung der rohen Haupt- und Staatsactionen, wie ſie noch die engliſchen Komödianten zu uns herübergebracht. Was aber insbeſondere den Hanswurſt betrifft, ſo haben wir ſchon oben ausdrücklich anerkannt, daß er über alle Gebühr unflätig geworden, können aber keineswegs zugeben, daß die lüſtern verhüllte und überzuckerte Unfläterei des ſogenannten feinen Luſtſpiels um ein Haar beſſer, oder die albern bebänderten Schäferſpiele und langweiligen Tragödien, die nun von Gottſched ausgingen, nicht unendlich dümmer wären.

Der Hanswurst war damals noch in seinen Flegeljahren, und wir halten dafür, daß er, wenn man ihn mit einiger Bildungsunterstützung fortbestehen ließ, gewiß zu einer echt nationalen komischen Figur herausgewachsen wäre. So aber hinterließ der Schalk, noch im scheinbaren Hinscheiden humoristisch, seinem gelehrten Leichenconduct als lustiges Erbe die Stelle der Hofnarren, welche die ihn überlebenden Dichter in ihren Gratulationsversen und Festspielen mit vieler Gravität und wenig Witz recht wacker verwalteten. Jedenfalls ist das bloße Zerstören ein Unsinn, wenn man nichts Klügeres dafür zu geben hat; von allen zahlreichen Schülern Gottsched's aber könnten wir nur den einzigen Johann Elias Schlegel als den besten auszeichnen, von dem gleichwohl Lessing sagen mußte: in seinen Lustspielen herrsche das kälteste langweiligste Alltagsgewäsche, das nur in dem Hause eines meißnischen Pelzhändlers vorfallen könne. Ja auch der Hanswurst, den sie in Leipzig so sicher eingesargt zu haben meinten, tauchte bald darauf zu großem Jubel des Volks in Wien wieder auf, wo er durch Prehauser's meisterhafte Darstellung, sowie sein tölpelhafter Vetter Bernardon durch Jos. Kurtz eingebürgert wurde. Wenn aber dort die locale Volkskomödie, die z. B. in Philipp Haffner's Possen und Zauberstücken sehr gesunde Elemente entwickelt, dennoch nicht dazu gelangte, sich zu einem allgemeinen nationalen Lustspiele auszubilden, so ist keineswegs, wie Gervinus meint, der Mangel an Bildung und Bildungstrieb der reinkatholischen Bevölkerung daran Schuld, sondern gerade umgekehrt die Hofmeisterei der protestantischen Aufklärung Norddeutschlands, welche damals, da durch die Preßfreiheit plötzlich alle Schleußen aufgethan waren, mit zahllosen Flugschriften ganz Oestreich unter Wasser setzte und ihren zähen Niederschlag vor-

züglich in den höhern Schichten der wiener Gesellschaft abgelagert hatte. Unter dem Protectorate des Fürsten Kaunitz und van Swieten's wurde Sonnenfels Theatercensor und Director, verbot das Extemporiren, und wollte Alles nach Racine'schem Geschmack einrichten. Ayrenhoff, dem Shakspeare ein Ungeheuer und „Götz von Berlichingen" ein Gräuel war, ward sein Hauptsatrap und Anführer einer langen feierlichen Procession von geschulregelten Lust- und Trauerspielen, die jedoch wie todte Perückenstöcke, beständig dem Spott und Witzhagel der ausgelassenen Hanswurstiaden ausgesetzt waren und daher gar nicht recht prosperiren konnten. Also immer und immer wieder die alte klägliche Geschichte: ein vornehmes Schauspiel, das vor Langweiligkeit verstirbt, weil das Volk es nicht mag, und ein plebejisches Schauspiel, das in Kurzweil verwildert, weil die Gebildeten ihm den Rücken wenden. Wenn aber, dieser Ungunst zum Trotz, der Hanswurst dort auf der leopoldstädtischen Bühne in mannichfachen Verwandlungen, als Kasperl, als Staberl ꝛc., sich bis zu unsern Tagen erhalten hat, so zeugt dies nicht nur von einem gewissen poetischen Bildungstrieb dieses reinkatholischen Volks, sondern auch von der Unsterblichkeit des deutschen Hanswursts, und es steht zu befürchten, daß er, einmal von den Bretern verbannt, außerhalb des Theaters noch manche verwunderliche und ungelegene Gastrolle geben wird.

Die neuere Zeit.

In der Leipziger Bibliothek ſtand: Niemand werde leugnen, daß Gottſched große Verdienſte um die deutſche Bühne habe. Da erklärte ein junger Autor, er ſei dieſer Niemand, und dieſer Autor war Leſſing. Leſſing's Bemühungen für die Bühne ſind eigentlich nur eine untergeordnete, gewiſſermaßen vorbereitende Waffenübung zu ſeinem kritiſchen Kampfe um die höchſten Wahrheiten des menſchlichen Daſein, der ihn unſterblich gemacht. Es iſt intereſſant, ihn ſchon hier ganz auf denſelben Wegen und Irrwegen zu erblicken, die er ſpäter auch auf dem theologiſchen Gebiet eingeſchlagen hat. Wie dort gegen die verknöcherte Orthodoxie eines Götze, ſo hatte er hier das richtige Gefühl von der Pedanterie der Gottſchedianer und ging ſofort dem Dogma der franzöſiſchen Claſſicität zu Leibe. Wie er dort auf eine Art von Naturreligion kam, ſo hier auf die Naturpoeſie. Hier wie dort ging er kühn, ja verwegen vor, und daher in beiden Fällen zu weit, denn der natürliche Verſtand iſt ebenſo wenig Religion, als die Nachahmung der Natur Poeſie iſt. Dort verwarf er alles Aeußerliche, hier nicht nur den Alexandriner, ſondern den Vers überhaupt. Hier wie dort wollte

er keine neue Regel aufstellen, sondern nur die Irrthümer und Vorurtheile vernichten; er gab seine eigenen Stücke, wie dort seine religiösen Zweifel, nicht als endgültige Muster, hielt sich vielmehr selbst für keinen Dichter; sondern er wollte dadurch nur anregen, damit es ein Anderer besser mache, was er aber hier so wenig als dort erreichte. Mit einem Worte: hier wie überall war er durchaus hochgesinnt und ehrlich, meinte nicht seinen Ruhm, sondern das Wahre und Rechte, das er ahnte, ohne es selbst herstellen zu können. Und eben dies Uneigennützige, diese Tapferkeit des guten Gewissens, ist das Große und Siegreiche in ihm.

Zu Lessing's Zeiten hatte eine doppelte Unnatur die Bühne eingenommen. Von Gottsched her, wie wir gesehen, die französische Tragödie und das gleichfalls französirte Schäferspiel, wo Damöt und Phyllis über Nichts galant discuriren und mit coquettbebänderten Hüten und Reifröcken Unschuld spielen; ein fadendünnes Bächlein, das sodann in dem moralischen Wasserfuppen-Lustspiel Gellert's ausmündet, der es als Ruhm aufnahm, daß man bei seinen Lustspielen weinte. Von Klopstock her dagegen brach plötzlich eine völlig unhistorische urweltliche Deutschthümelei herein mit seinem „Hermann", der in epigrammatisch verzwickter Redeweise seine Cherusker zu ganz bühnenungerechten Bardenschauspielen aufrief. Gegen diese gemachte Nationalität setzte Lessing einfach und durchaus praktisch seine wahrhaft nationale „Minna von Barnhelm", die eine ungeheure Wirkung machte, weil sie von der nebelhaften Vaterländerei zu dem wirklichen Vaterlande und dessen edlern Sympathien und Antipathien ablenkte. Gegen die Franzosen und Deutschfranzosen aber setzte er den Shakspeare, von dem er, damals ganz paradox und ketzerisch, behauptete, daß er im Wesen den Alten näher

ſtehe als die Franzoſen, und daß überhaupt das Große, Schreckliche und Melancholiſche beſſer auf uns wirke als das Artige, Zärtliche und Verliebte. Ja, als Möſer in ſeiner Vertheidigung des Grotesk-Komiſchen, zum Entſetzen der Poeten wieder auf Harlekin wies, nahm ſich auch Leſſing ſogleich des Verbannten an. „Die Neuber iſt todt," ſagt er, „Gottſched auch; ich dächte, wir zögen ihm das bunte Jäckchen wieder an. Er iſt ein ausländiſches Geſchöpf, ſagt man. Was thut das? Ich wollte, daß alle Narren unter uns Ausländer wären."

Aber Kritik allein thut's nimmermehr in ſolchen Dingen. Das wußte Leſſing ſehr gut, und ging daher ſelbſt unmittelbar ans Werk mit ſeiner „Miß Sara Sampſon" und „Emilia Galotti". In beiden Stücken jedoch hatte ihn der Sturmſchritt der Oppoſition zu weit ab ins Natürliche und Bürgerliche hineingeführt. Miß Sara iſt eine trockene Gouvernante, die mit ihrer weinerlichen Moral unmöglich Propaganda machen konnte, nnd in „Emilia Galotti" ſoll, unter abſichtlicher Beſeitigung alles Wunderbaren, ein überfeines Räderwerk kleinlicher Motive, gleich einem ſcharfſinnigen Rechenexempel, die Stelle des alten Schickſals oder der höhern Macht der göttlichen Vorſehung und Vergeltung vertreten; abgeſehen davon, daß es ſchon von vornherein ein unglücklicher Gedanke war, die koloſſale Römertugend, die Ermordung der Virginia durch ihren Vater, an den modernen Hof von Maſſa-Carrara zu verpflanzen. Schon gänzlich aber auf theologiſchem Boden ſehen wir ihn endlich im „Nathan", ſeiner beſten und letzten Arbeit für das Theater. Hier gruppirt ſich eine reiche und hiſtoriſch bedeutende Welt um das bekannte Boccaz'ſche Märchen „Von den drei Ringen", in welche er ſein ganzes Glaubensbekenntniß eingefaßt

hat: die völlige Gleichstellung von Judenthum, Islam und Christenthum; denn die Berechtigung und göttliche Abstammung aller positiven Religionen lasse sich nur an ihren Früchten erkennen, „ob sie vor Gott und Menschen angenehm machen". Und nicht bloße Gleichstellung; an den großartigen Gestalten des Saladin, des Nathan, der Recha und des Tempelherrn, dem unscheinbaren Patriarchen und Klosterbruder gegenüber, fühlt man wohl, auf welcher Seite eigentlich der Dichter steht. Allein man darf bei diesem merkwürdigen Schauspiel auch den Charakter einer absichtlichen Streitschrift nicht übersehen, womit Lessing, wie er selbst sagt, „gewiß den Theologen einen ärgern Possen spielen wollte als mit zehn Fragmenten". Indeß hatte Lessing, wie er überall seiner Zeit voraus war, sich von der Bewunderung der Zeitgenossen nicht irre machen lassen und die Unzulänglichkeit seiner eigenen dichterischen Productionskraft gar bald erkannt. Er übersetzte daher den Diderot, der, wenngleich mit geringern geistigen Mitteln, fast denselben Krieg gegen die vorgebliche Classicität seiner eigenen Landsleute führte. Er suchte ferner Christian Weiße aus Annaberg sich zum praktischen Mitkämpfer zu erziehen, während von Brawe, von Cronegk u. A. begeistert als Freiwillige folgten. Sie starben jedoch früh, Weiße aber zog sich vom Kothurn, dem er keineswegs gewachsen war, in die Operette zurück, und die ältesten Theaterfreunde werden sich seines „Lottchen am Hofe" und der „Jagd" mit den Hiller'schen Arien aus ihrer genügsamen Jugendzeit noch gern erinnern. Er endigte als Kinderfreund mit ziemlich kindischen Kinderkomödien, von denen Jean Paul sagt, sie seien weniger nütze als Komödien, die sich die Kinder selbst machen. Denn „in unsern Tagen, wo ohnehin der ganze Mensch Figurant, seine Tugend Gastrolle und

ſeine Empfindung lyriſches Gedicht wird, iſt die Verrenkung der Kinderſeele vollends gefährlich.“ Am förderſamſten vielleicht war der Schauſpieler Eckhoff in Hamburg, der in ſeiner Action zuerſt den einfachen Naturlaut gegen das hohle declamatoriſche Pathos, den natürlichen Converſationston gegen das alberne Zierweſen des Luſtſpiels zu ſetzen wagte und mithin Leſſing's Intentionen in immer weitern Kreiſen einleuchtend und wirkſam machte.

Bei weitem eindringlicher aber, als Leſſing's unmittelbare Beſtrebungen für das Drama, wirkte auf das letztere der Umſchwung, den ſeine kühne religiöſe Demonſtration in die Geſinnungen und Anſichten überhaupt geworfen hatte, und wovon ſein Drängen zur Natur in der Poeſie eben nur ein ganz analoges Vorſpiel war, das jenen Umſchwung vorbereiten und vertiefen mußte. Er ſah die Welt, und namentlich die proteſtantiſche, am Glauben Schiffbruch leiden und zwiſchen Zweifel, todter Orthodoxie und Freigeiſterei unentſchieden hin und herſchwanken. Seiner reſoluten Natur aber war alles Halbe und Unklare unerträglich. Dazu kam noch die durchaus kritiſche Signatur ſeines Geiſtes; ſagt er doch ſelbſt: „Wenn Gott in ſeiner Rechten alle Wahrheit und in ſeiner Linken den einzigen immer regen Trieb von Wahrheit (obſchon mit dem Zuſatze, mich immer und ewig zu irren) verſchloſſen hielte, und ſpräche zu mir: Wähle! ich fiele ihm mit Demuth in ſeine Linke und ſagte: Vater gib! die reine Wahrheit iſt ja doch nur für dich allein.“ Er wollte daher den Zweifel, anſtatt ſich und Andere zu hintergehen, lieber völlig emancipiren, ob nicht vielleicht der menſchliche Geiſt in offenem Kampfe mit ihm und in unbedingter Freiheit das Chriſtenthum, wie er es aufgefaßt, aus ſich ſelbſt heraus ſich wiedererobere? Er ſchlug daher auf der einen Seite den flachen

Rationalismus, als zu dem Kampfe ganz unberechtigt, mit allen Waffen des Witzes und Scharfsinns nieder, und gab von der andern Seite seine „Wolfenbüttler Fragmente“, wo Christi Lehre und Leben als ein Versuch zur Gründung eines irdischen Messiasreichs, und seine „Erziehung des Menschengeschlechts“, wo die Offenbarung nicht als für alle Zeiten geschlossen, sondern als ein blos stufenweiser, einstweilen nur an dem Volke der Juden durchgeführter Act der Erziehung Gottes dargestellt wird; und das Alles, damit es recht bald und gründlich widerlegt werde. „Denn ich hungere,“ sagt er, „nach Ueberzeugung so sehr, daß ich, wie Erisichthon, Alles verschlinge, was einem Nahrungsmittel nur ähnlich sieht.“ Allein er hatte bei dieser verwegenen Herausfoderung nicht bedacht, daß nicht Alle zu dem Kampfe gerüstet waren und sein konnten, wie er. Wonach er mit allen Kräften seiner Seele gesucht und gerungen, das nahmen seine Nachfolger als ein bereits Gefundenes und Abgemachtes an, indem sie seinen Versuch einer Versöhnung und Vermittelung von Vernunft und Christenthum blödsinnig in eine Revolution der Vernunft gegen das Christenthum verwandelten.

Es war schon von schlimmer Vorbedeutung, daß Gerstenberg das von Lessing für das Drama empfohlene Große, Schreckliche und Melancholische so materiell und wörtlich nahm und in seinem „Ugolino“ eine ganze Familie vor Hunger verschmachten läßt, nicht anders als wenn man einen lebendigen Menschen ans Kreuz nageln wollte, um das zuckende Muskelspiel des Sterbenden künstlerisch zu bewundern. Erst bei Andern, Ungestümern aber kam die durch Lessing auf dem theologischen Gebiete veranlaßte Revolution auch auf der Bühne zum wirklichen Ausbruch. Lessing hatte, wie wir gesehen, allen Nachdruck auf die Perfectibilität und Selbst-

erziehung des Menſchengeiſtes gelegt und gleichſam als ein prüfendes Fragezeichen an ſein Jahrhundert, wie das Drama vom Regelzwange, ſo die Religion von der Offenbarung zu befreien verſucht, mithin dem Subjectiven eine faſt unbegrenzte Freiheit zugetheilt. Denn „der wahre Lutheraner", ſagt er, „will nicht blos bei Luther's Schriften, er will bei Luther's Geiſte geſchützt ſein; und Luther's Geiſt erfordert ſchlechterdings, daß man keinen Menſchen in der Erkenntniß der Wahrheit nach ſeinem eigenen Gutdünken fortzugehen hindern muß." Es konnte kaum fehlen, aus dieſem ſubjectiven Gutdünken, auf ſolche Weiſe von allem Höhern über ihm entbunden, wurde ſehr bald ein Sichbeſſerdünken, aus der beabſichtigten Selbſterziehung eine Selbſtüberhebung, die ſich nun völlig zu emancipiren ſtrebte. Dieſem egoiſtiſchen Inſtinct der ſubjectiven Eigenmacht aber trat nothwendig überall die unerſchütterlich geordnete Natur der Dinge, die hiſtoriſche Tradition, der Staat und die Geſellſchaft hemmend entgegen. Und ſo brach denn plötzlich — ganz wider Leſſing's Geiſt, deſſen Ideen ſie auf ihre ungeſchlachte Weiſe ſich interpretirten — der Lärm und Zorn der berüchtigten Sturm- und Drangperiode herein, welche mit einer Art von Berſerkerwuth gegen alle wirklichen und eingebildeten Schranken, und natürlicherweiſe ganz vorzüglich gegen die poſitive Religion anrannte. Leſſing ſtand bei den Orthodoxen ſogar im Verdacht eines heimlichen Katholiken; das wenigſtens wird dieſen Stürmern Niemand nachſagen können!

Ihre beiden Hauptführer waren Klinger und Lenz, nach verſchiedenen, ja faſt entgegengeſetzten Richtungen, aber dennoch von demſelben Naturprincip ausgehend. Klinger wollte Tugend ohne Religion, Lenz eine äſthetiſche Religion ohne Tugend; Beide aus der ſouveränen Eigenmacht des emancipirten Sub-

jects. Klinger's stoischer Katechismus lautet: Man müsse die Uebel und Gebrechen der Gesellschaft zu heilen suchen durch die Stärke der Vernunft, durch feste Anerkennung ihres allgemeinen verpflichtenden Gesetzes, begründet auf die Freiheit und die Reinheit des Willens. Als ein zur intellectuellen Welt gehöriges Wesen könne er aber die Bestimmung seines Willens nicht anders als unter der Idee der Freiheit denken, und mit dieser sei die daraus fließende, sich selbst Gesetz zu sein, unzertrennlich verbunden. Nur der Schwache und Charakterlose trage sich mit den Wörtern Schicksal und Zufall, der Mann von Kraft, der aus selbstgeschaffenen Grundsätzen handle, verstatte keinen Luftgebilden, keiner Macht außer ihm Gewalt über sich; er handle aus sich selbst und wisse, daß er das Schicksal in sich beherrscht. Das Wort Vorsehung ist ihm daher ein Schall, bei dem er in die peinlichste Verwirrung gerathe, wenn er den vermeinten Sinn mit dem Gange der Welt ausgleichen wolle, und die französische Revolution sei eine Satire auf diesen vermeinten Sinn. Ja, er fragt stolz: was denn überhaupt die Geschichte anders sei als eine Satire auf die Vorsehung, und warum man sie denn im Sinne der orthodoxen Theologie lesen solle? Er will die ganze Wahrheit, oder vor ihr die Augen ganz zudrücken.

Lenz dagegen adorirt die Natur als einzige Gottheit, versteht aber unter dieser Natur eigentlich nur die völlige Losgebundenheit von Convention, Sittlichkeit und allem Regelnzwang, ohne im mindesten zu ahnen, daß die wirkliche Natur unverbrüchlich sehr strengen Gesetzen folgt und daher einen höhern Gesetzgeber über sich voraussetzt. Gut und schön ist bei ihm Alles, was mit dieser vermeintlichen Naturfreiheit übereinstimmt, Sünde bloß das, was ihr widerspricht. Mit

gemüthlicher Naivetät ſucht er daher in ſeinem „Neuen Mendoza“ die Geſchwiſterehe plauſibel zu machen, und in ſeinem „Engländer“ die Freigeiſterei und Wolluſt zu verherrlichen, „die den Himmel preisgibt für Armiden“. Ebenſo natürlich findet er es auch in ſeinem „Hofmeiſter“, daß die Heldin von dem Hofmeiſter geſchwängert, und dennoch gleich darauf von ihrem eigentlichen frühern Liebhaber geheirathet wird, daß ferner beſagter Hofmeiſter ſich ſodann kaſtrirt und dennoch wieder ein unſchuldiges Bauermädchen verführt. So läßt er ſeine Naturreligion, wie einen Irrwiſch, über den Sümpfen und Pfützen und wo irgend das Leben faul iſt, luſtig aufflackern; aber ihm wird nicht wohl dabei und er ſagt ſelbſt: ſeine Gemälde ſeien alle ohne Stil, wild und nachläſſig aufeinandergeklecſt; ihm fehle zum Dichter Muße und warme Luft und Glückſeligkeit des Herzens, das tief auf den kalten Neſſeln ſeines Schickſals und halb im Schlamme verſunken liege und ſich nur mit Verzweiflung emporarbeiten könne; er murre darüber nicht, weil er ſich das Alles ſelbſt zugezogen.

Ganz anders iſt es bei Klinger. Auch Klinger hat ſeine Sache allein auf den Gott in der eigenen Bruſt geſtellt, aber er begnügt ſich keineswegs, ſeinen Glauben, wie Lenz, epikuräiſch auszuſpinnen, ſondern will ihm in wahrhaft mohamedaniſchem Fanatismus mit Feuer und Schwert die Welt erobern. Faſt alle ſeine Dramen ſind ein ſolcher Kampf auf Tod und Leben gegen Alles, was ſich in Kirche, Staat oder geſellſchaftlichen Zuſtänden gegen ſeinen natürlichen Vernunftgott rebelliſch aufzulehnen unterfängt. Weil er aber überall einen ſo gewaltigen Anlauf nimmt, ſo ſetzt er auch überall weit über ſein Ziel hinaus; weil er ſeine Helden ſtets mit wahrhaften Tugendkeulen ausrüſtet, ſo muß er ihnen auch nothwendig ebenſo unerhörte Böſewichter entgegen-

ſtellen, die ſie niederſchlagen ſollen, wobei es ihm denn nicht ſelten begegnet, daß er, wie Don Quixote, unſchuldige Windmühlenflügel für rieſige Arme eines boshaften Zauberers hält. Es war ſchon von übler Vorbedeutung, daß er gleich bei ſeinem erſten Bühnenverſuche mit einem Doppelmorde, mit einem Bruder- und Sohnesmorde debutirte, in ſeinen „Zwillingen", womit er gegen den, Leſſing verſtändig nachgebildeten „Julius von Tarent" von Leiſewitz einen von Schröder ausgeſetzten Preis gewann. Der feine Leiſewitz ließ ſich dadurch für immer abſchrecken, Klinger aber ſtürmte um ſo zuverſichtlicher weiter fort. In ſeinem „Otto" iſt es ein ſich überſtürzendes Familienunglück, in dem Schauſpiele „Sturm und Drang", das dieſem ganzen literariſchen Tumulte den Namen gegeben, der wilde Gräuel ſchottiſchen Familienhaſſes. In der „Neuen Arria" revoltiren lauter unerhörte Genien und Mannweiber gegen Hofcabale, ſowie im „Stilpo" gegen fürſtliche Mörder und Unterdrücker. Es konnte nicht fehlen: dieſer Verſtandsſchwärmerei, der convulſiviſchen Anſpannung und Ueberkraft mußte nothwendig auch ein ebenſo forcirter Dialog entſprechen, ein Sichüberſchreien der Leidenſchaft, das häufig wieder an Lohenſtein und den Bombaſt der alten Staatsactionen erinnert. Beide Dichter aber, weder Lenz noch Klinger, konnten den heraufbeſchworenen Krieg unverſöhnlicher Conflicte, dieſen Kampf einer chimäriſch ſelbſtgemachten Unnatur, wie ſie allerdings in den damaligen Lebensverhältniſſen vorlag, unmöglich genügend ausfechten. Lenz verfiel darüber in Wahnſinn und Klinger in eine kalte Weltverachtung, der die Träume von Veredlung der Menſchheit nur noch als dichteriſcher Zeitvertreib, ja albern, abgeſchmackt und ekelhaft vorkamen, und die zuletzt ſogar den Despotismus zu entſchuldigen verſucht.

Indeß war der Lärm, den ſie erhoben hatten, zu ſtark, um nicht nach allen Seiten hin den leeren Widerhall zu wecken, und was Klinger ſo grob angefangen, wurde von ſeinen Mitſtreitern und Nachahmern noch unendlich vergröbert. Die Liebe, um nicht etwa empfindſam zu erſcheinen, wurde grundſätzlich ganz geſtrichen; und unter Natur verſtanden ſie einen plumpen Abdruck der platten Wirklichkeit, wie z. B. in Möller's „Graf Waltron" und den vielen Soldatenſchauſpielen; aus der Kraft aber machten ſie gemeine Rohheit, wie in Wagner's „Kindesmörderin", in den Stücken von Hahn, von den Grafen Törring, und ſelbſt in Babo's „Otto von Wittelsbach", deſſen eigentlicher Nerv in dem Zittern und Beben des brutalen Zornausbruchs liegt, womit der Schauſpieler, der den Otto ſpielt, die Breter erſchüttert. Es ging noch eine vage handwerksmäßige Tradition von der biderben Manneskraft unſerer deutſchen Vorfahren durch dieſes Geſchlecht und ſie verfielen daher meiſt auf Ritterſtücke. Aber ſie hatten das Ritterthum, da ſie ihm die Religion und die Liebe nahmen, entadelt, und von Allem blos das klägliche Ende, die Zeit des Fauſtrechts, ſich gemerkt, die allerdings von der Kraft, wie ſie ſie verſtanden, ganz ſimpel Profeſſion. machte und ſelbſt nur eine Caricatur des Mittelalters war. Ueberhaupt begegnen wir unter dieſen burſchikoſen Dichtern eigentlich nur einem Dichter, dem Maler Müller (von einem ſeiner Gemälde wohl auch der Teufelsmüller genannt), der die Natur, die jene ſuchten, ohne ſie zu kennen, in ſeinen Idyllen wirklich gefunden und vor Goethe und Tieck einen „Fauſt" und eine „Genoveva" geſchrieben hat. Sein Fauſt ſteht noch völlig auf dem Sturm- und Drangboden „gegen das lahme vermatſchte Menſchengeſchlecht als ein ganzer ausgebackener Kerl, aus dem ein Löwe von Unerſättlichkeit brüllt."

Die Genoveva dagegen in ihrer mildern faſt religiöſen Auffaſſung weiſt vorahnend bereits auf die ſpätere Romantik hin; eine geiſtreiche dramatiſche Skizze, aus der Tieck Mannes gelernt und das ſchöne Golo-Lied aufgenommen hat, das wie eine wehmüthige Todesmahnung durch die Dichtung klingt.

Aus den Staubwirbeln aber, die jene Polterer aufgewühlt, ſehen wir die beiden Heroengeſtalten von Goethe und Schiller leuchtend hervortreten. Ueber beide Dichter iſt ſchon ſo viel Geſcheites und Verkehrtes, ja einander geradezu Widerſprechendes geſchrieben worden, daß dieſe Literatur die Zahl ihrer eigenen Werke bei weitem überſteigt. Das iſt jederzeit ein Zeichen, daß die Sache nicht plan vorliegt, denn was klar iſt, bedarf keines weitläufigen Commentars. Unklar aber iſt ſie vorzüglich dadurch geworden, daß ihnen jeder nach ſeiner individuellen Eigenthümlichkeit ſeine eigene Art oder Unart, ganz abſonderliche Hintergedanken und Zwecke unterſchob, und namentlich ein apartes Chriſtenthum für ſie zurecht machen wollte; ſowie nicht minder durch die hergebrachte Vorausſetzung: dieſes Dioskurenpaar habe eine durchaus neue Weltanſicht erfunden. Was nun zunächſt das Chriſtenthum anbetrifft, ſo formulirt ſich die Frage ganz einfach dahin: ob man an die Gottheit Chriſti glaube oder nicht, und ob man daher ſeine Lehre als göttliche Offenbarung, oder als bloße Offenbarung des Menſchengeiſtes in einem ſittlich beſonders ausgezeichneten Manne aufnimmt. Denn, läge das Heil einzig und allein in der poſitiven Moralphiloſophie dieſer Lehre, ſo iſt gar nicht abzuſehen, warum man die Anhänger des gewiß ſehr moraliſchen Confucius, oder die Mohamedaner, die ja Chriſtum auch als einen großen Propheten verehren, nicht ebenfalls Chriſten nennen könnte. Und nach jenem präci-

ſen und, wie uns ſcheint, unerläßlichen Kriterium ſind Goethe und Schiller, trotz der überkünſtlichen Gegenverſicherungen ihrer frommen Freunde, keine Chriſten. Ebenſo wenig haben ſie eine neue Weltanſicht aufgebracht, ſondern nur das Vorgefundene mit bewunderungswürdigem künſtleriſchen Verſtande geordnet und modulirt. Sie überkamen die verworrene Erbſchaft des Sturm- und Dranggeſchlechts, und haben dieſe Erbſchaft, wenngleich nicht ohne eigenthümliche Verwahrung, herzhaft angetreten, um auf ihre Weiſe auszuführen, was jene begonnen und gewollt. Jene hatten aber, wie echte Revolutionäre, mit der bloßen Negation und dem Niederreißen aller Schranken begonnen, und was ſie eigentlich wollten, aber nie erreichten, war eine Bildung ohne poſitive Religion, eine Selbſterziehung des menſchlichen Geiſtes, der allein ſich ſelbſt Geſetz ſein ſollte. Und eben dieſe ſpecifiſch-moderne Bildung war auch die Lebensaufgabe der beiden großen Dichter.

Sie wurde aber von beiden Dichtern auf ſehr verſchiedene Weiſe gelöſt. Wenn Schiller's Poeſie durchaus ſubjectiv als ein fortſchreitender Proceß ſeiner eigenen innern Entwickelung ſich darſtellt, ſo erſcheint dagegen Goethe ganz objectiv, und daher weniger dramatiſch als epiſch, d. i. für das moderne Epos, den Roman, geeignet. Man kann bei Goethe keineswegs, wie bei Schiller, die Periode ſeiner Dichtung nach ſeinem innern Fortſchritt, ſondern vielmehr nur nach den geiſtigen Zuſtänden ſeiner Zeit verfolgen. Er ſpiegelt nacheinander die verſchiedenen Phaſen der damaligen Bildung, die wir vorhin als die moderne bezeichnet, in allen ihren mannichfachen Symptomen und Abzweigungen, ruhig, klar, faſt ohne fühlbaren Kampf. So im „Werther“ die ſentimentale Empfindſamkeit, im „Götz“ den eigentlichen Sturm und Drang, in der „Iphigenia“ die modern-antike Richtung, in den

„Wahlverwandtſchaften“ das damals überall ſpukende myſtiſche Element der Gemüthswelt, im erſten Theile des „Fauſt“ den fragmentariſchen Kampf des emancipirten Subjects, im zweiten Theile die neue Romantik. Wie Shakſpeare's hiſtoriſche Schauſpiele für jene Zeit, könnte man daher Goethe's Werke ein Epos der geiſtigen Geſchichte ſeiner Zeit nennen. Und eben weil die ganze Bedeutung Deutſchlands zu dieſer Zeit lediglich eine innerliche, auf Poeſie, Kunſt und Wiſſenſchaft beruhende war, und weil andererſeits die äußerlichen Kataſtrophen der unmittelbaren Gegenwart ſich nie und nirgends künſtleriſch, am wenigſten epiſch bewältigen laſſen, ſo ſträubte er ſich inſtinctartig gegen alle ſtörenden Einflüſſe der politiſchen Umwälzungen, die er erlebte; was ihm öfters das Anſehen eines ſchlechten Patrioten gab.

Im Grunde aber repräſentirt Goethe grade das, was Schiller aus dem Menſchen erziehen wollte: eine durchaus äſthetiſche Religion, in ihrer Art vollendet und unangreifbar. Sie iſt allerdings vorzüglich in ſeinen Romanen ausgeprägt. Im „Werther“: die Emancipation des ſubjectiven Gefühls von allen hemmenden Banden, eine weltliche Religion des Herzens, das in ſeiner Selbſtvergötterung und Verzärtelung ſo krankhaft empfindlich wird, daß es ſich vor den natürlichen Gegenſätzen der Wirklichkeit nur noch durch Selbſtmord zu retten weiß. In „Meiſter's Lehrjahre“ dagegen wird dieſe Bildung ohne Religion, da die Kunſt nicht nachhaltig genug anſchlagen will, durch das praktiſche Leben verſucht, jedoch ohne ſonderlichen Erfolg, denn wenngleich das Ganze ein unvergängliches Bild jener Zeit gibt, ſo iſt und bleibt doch Wilhelm Meiſter ſelbſt ein ziemlich unintereſſanter Geſell, der am Ende ſelbſt nicht recht weiß was er will. In den „Wahlverwandtſchaften“ endlich waltet eine gewiſſe Präde-

stination, eine mystische Naturverwandtschaft der Geister, der sich Vernunft und Tugend, Pflicht und alles Heilige vergebens entgegenstellen; „sie greift zuletzt durch, wir mögen uns geberden wie wir wollen." — Dieselben Züge nun, wenn auch minder prägnant, gehen auch durch Goethe's dramatische Arbeiten. Im unmittelbaren Zusammenhange noch mit der Sturm- und Drangperiode steht sein „Götz von Berlichingen". Hier stellt Goethe Klinger's weltverbessernden Mann von Kraft, „der nur aus sich selbst handelt und weiß, daß er das Schicksal in sich beherrscht", aber nicht das Klinger'sche Begriffsskelet chimärischen Unholden, sondern eine lebendige, nach unbedingter Freiheit strebende Persönlichkeit dem ganzen heiligen römischen Reiche entgegen: „Die Haut für die allgemeine Glückseligkeit daran zu setzen", heißt es hier, „das wäre ein Leben!" Und Goethe konnte in der That dafür kaum einen passendern Boden wählen. Denn hinter dem anarchischen Getümmel sehen wir schon Luther und Sickingen und das ganze geistige Faustrecht der Reformation aufdämmern, an dem jene selbständige subjective Freiheit sich entzündet und das deutsche Reich zu Grunde ging. „Götz" ist, bei aller Willkür im Nebenwerke, unter allen Goetheschen Schauspielen das historischste, wenn wir darunter nicht zufällige Begebenheit und Costüme, sondern den Geist der Geschichte verstehen. Dieselbe Apotheose aber, diesen Triumph des freigesprochenen Subjects finden wir ebenso in den andern Stücken. Im „Tasso" ist es ein reiches Dichtergemüth, das sich aristokratisch als den Mittelpunkt der Welt, und daher von allen Spitzen des wirklichen Lebens tödtlich verletzt fühlt; eigentlich das damalige Leben in Weimar, das aber, bei der Macht der Persönlichkeiten, kein privates, sondern von historischer Bedeutung war. Im

„Egmont“ dagegen ist es das liebenswürdige Sichgehenlassen eines heitern Weltkindes, um dessenwillen die Geschichte gebeugt wird und dem zuletzt sein Klärchen die Palme der himmlischen Verklärung reicht. Hier insbesondere war der Dichter, wie er uns selbst sagt, „auf eine neue Religion von Dämon gerathen, einem Wesen, das er in der belebten und unbelebten Natur walten sah, das nicht göttlich, nicht menschlich, nicht teuflisch nicht engelisch, nicht Zufall noch Vorsehung war“, und mit dem Helden sein furchtbares Spiel treiben sollte. Daß übrigens alle diese Helden in ihrem Kampfe unterliegen, kann uns nicht irren, da sie doch überall fühlbar als die eigentlich Berechtigten hervorgehoben sind, und ihr Untergang nur dazu dient, unsere Theilnahme an ihnen noch zu vertiefen. — Später aber, da in Goethe selbst das revolutionäre Jugendfeuer schon zu verlöschen anfing, holte er als neues Agens jener wesentlich dämonischen Entwickelung sich das Alterthum zur Hülfe. „Ich habe,“ ruft er in Rom vor den alten Kunstwerken aus, „ich habe wieder die schönsten — ich darf wohl sagen — Offenbarungen.“ Und die schönste dieser Offenbarungen war seine „Iphigenia“, ein antik eingerahmter Spiegel von unnachahmlicher Klarheit, in welchem die moderne Bildung sich selbst beschaut; wogegen in der „Natürlichen Tochter“ das ungemilderte heidnische Schicksal fast heimtückisch im Hintergrunde lauert und das ganze Gedicht erkältet.

Im „Faust“ aber faßt Goethe die ganze tiefere Bedeutung des Sturms und Dranges jener Zeit, sowie seinen eigenen innern Lebenslauf, noch einmal in ein wundervolles Bild zusammen. „Faust“ ist die uralte Fabel vom Prometheus, der, den Göttern zum Trotz, sich selbst das Licht vom Himmel holen will. In ihrer neuen Gestalt aber ist sie,

ſowohl der Zeit nach, wo ſie zuerſt in der Volksſage auftaucht, als auch in der Goethe'ſchen Auffaſſung durchaus ein proteſtantiſches Erzeugniß. Vom alten Glauben und ſeiner lebendig vermittelnden Tradition iſt nur das geſchriebene Wort geblieben und der Menſchengeiſt, um es nach ſeinem ſubjectiven Verſtand und Gefühle ſich zu deuten. Allein der natürliche Verſtand grübelt ſtatt zu glauben, und das Gefühl iſt allezeit ein wetterwendiſch Ding. Daher iſt die Deutung, je nach der verſchiedenen Individualität und Stimmung, nothwendig eine verſchiedene, und da am Ende kein vernünftiger Menſch, ſo ſtolz er ſich auch ſtelle, ſich ſelber für unfehlbar hält, ſo führt das Grübeln zur Rathloſigkeit und die Rathloſigkeit zum Skepticismus. Und ſo ſcheitert auch der Goethe'ſche Fauſt gleich anfangs an dem Wort:

„Ich kann das Wort ſo hoch unmöglich ſchätzen,
Ich muß es anders überſetzen,
Wenn ich vom Geiſte recht erleuchtet bin."

Vergebens hat er ſich der Natur in die Arme geworfen und den Erdgeiſt heraufbeſchworen, der ihm die troſtloſe Antwort gibt: „Du gleichſt dem Geiſt, den du begreifſt, nicht mir!" Vergebens mahnen die Kirchenglocken in der Stille des Oſtermorgens das gläubige Gefühl; die flüchtige Rührung verweht mit den Glockenklängen in der Luft. Aber die einſame Freiheit und Ueberhebung des Menſchlichen, das nun ſich ſelbſt die einzige Autorität und Offenbarung ſein ſoll, weckt den Hochmuth und die natürliche Gier, ſich demgemäß nach allen Richtungen hin ganz ſelbſtſtändig und „reinmenſchlich" herauszubilden, und mithin auch das in ihm ſchlummernde Dämoniſche, „den Löwen, der nach Unerſättlichkeit brüllt", zu entfeſſeln. So tritt der allezeit bereite Mephiſtopheles in die Scene, und es iſt wahrhaft erſchütternd, mit welcher wunderbaren Intuition und Wahrheit Goethe im er-

sten Theile des „Faust“ die schwindelnden Abhänge und dunkeln Abgründe aufdeckt, zu welchen jene dämonische Gewalt den irren Wandrer unaufhaltsam mit sich fortreißt; eine innerliche Höllenfahrt, die in der Hexenküche und von der Walpurgisnacht auf dem Brocken grauenhaft parodirt wird. Hiernach aber ist der zweite Theil, obgleich altersschwach, keineswegs überraschend, vielmehr vollkommen consequent. Faust betritt hier endlich das große Welttheater und thut sich in Politik, Historie, Alterthum und Künsten wacker um, ja er sucht sogar die Urschönheit der Welt im Bilde der heidnischen Helena wieder zu beleben. Er hat also seine Aufgabe gelöst, das Menschliche in ihm sich innerlich zu einem harmonischen Kunstwerk zu gestalten, oder mit andern Worten: seine dämonischen Kräfte und Anlagen zum möglichst ungehinderten Selbstgenuß zu befähigen. Auf eine Hand voll Todsünden kann es hierbei nicht ankommen nach dem Naturevangelium Goethe's, der anderswo einmal von sich selbst sagt, er vertraue sich ganz der Natur; „sie mag mit ihm schalten, sie wird ihr Werk nicht hassen, denn was er Wahres und Falsches sagte, Alles hat sie gesprochen, Alles ist ihre Schuld, Alles ihr Verdienst; habe er einen Fehler begangen, so könne es keiner sein.“ Es ist daher ganz in der Ordnung, daß Gott, der aber hier eigentlich nur ein Symbol der Natur ist, diesen aristokratisch gebildeten Faust zu Gnaden aufnimmt, während seinen plebejischen Namens- und Sagenvetter ohne Weiteres der Teufel holt. Das einzige Anomale dabei ist nur der schlüßliche und völlig verunglückte Versuch, diese wesentlich antike Naturreligion romantisch-allegorisch christianisiren zu wollen. — Können wir uns demnach mit dem eigentlichen Thema der Goethe'schen Dichtung überhaupt auf keine Weise befreunden, so müssen

wir doch anerkennen, daß er in dieſer vom Chriſtenthum abgewandten humaniſtiſchen Richtung ſeines Jahrhunderts das Größte und Vortrefflichſte geleiſtet, dadurch aber wider Wiſſen und Willen eben nur dargethan hat, daß die ſchönſte Poeſie noch keine Religion, und Religion nicht eitel Poeſie ſei.

Bei weitem ſchwerer und unbeholfener bewegt ſich Schiller in den Feſſeln ſeiner Zeit. Schiller iſt der geiſtig potenzirte Klinger, oder vielmehr er iſt eigentlich ſelbſt jener Klinger'ſche weltverbeſſernde Mann von Kraft. Denn das unterſcheidet ihn von Goethe, daß dieſer unmittelbar aus dem friſchen vollen Leben deſſen verhüllte Schönheit hervorzaubert, während Schiller vorweg erſt aus Grundſätzen ſich ſeine Ideale formirt, um ſie dann an irgend einem beliebigen Stoffe abzuſpiegeln. Seine erſten Schauſpiele ſind noch ganz im Sturm und Drange geatbeitet, bloße Negation und Zertrümmerung aller äußern Schranken und Hemmniſſe, die ſich dem ſubjectiven Selbſtgott entgegenwerfen. Seine „Räuber" machen Revolution gegen Familienleben und geſellige Cultur, „Cabale und Liebe" gegen Rang und Stand, „Fiesco" gegen den conventionellen Staat. Wie aber aller Abſolutismus, er mag nun auf der Seite der Revolution oder der Reaction, auf Seiten der geſelligen Ordnung oder geſellſchaftlichen Unordnung liegen, vom Uebel iſt und durch einen gewiſſen widerwärtigen Familienzug der Unnatur ſich wechſelſeitig ähnlich ſieht, ſo ſind auch dieſe Räuber mit ihrem prahleriſchen Pathos, mit ihren „glühenden thatenlechzenden Seelen", barbariſchen Tugenden und Kraftſprüchen doch am Ende nur ein andersgewundener Zopf des franzöſiſchen Theaterheldenthums. Schiller ſelbſt beklagte dabei nur, daß er hier zwei Jahre früher Menſchen geſchildert habe, ehe er Einen geſehen. Allein wir finden nicht, daß er zwei Jahre

ſpäter in der Menſchenkenntniß merklich fortgeſchritten wäre. In „Cabale und Liebe“ ſind abermals ganz conventionelle Bühnencharaktere zuſammengeſtellt: die damals in der Literatur hergebrachte verbrecheriſch-edle freie Britin, der ausbündig tugendhafte Spießbürger, und der verteufelte Miniſter und Hof, der von reichlichen Thränenbächen der Empfindſamkeit gehörig unterwaſchen wird. Das ſehr gewiſſenhaft gemeinte Stück läßt ſich doch wohl, trotz der vielen Bravourſtellen für Schauſpieler, heutzutage kaum anders als parodiſch noch anſehen. Daſſelbe juvenile Freiheitsgefühl, das in den vorgenannten Schauſpielen noch carikirt erſcheint, iſt im „Fiesco“ auf den realen Staat angewendet, und gewinnt dadurch ſchon einen praktiſchern Boden. Aber wie in Leſſing's „Emilia Galotti“ die Geſchichte der Virginia, iſt hier die alte Römertugend, nicht zu ihrem Vortheil von dem großen Welttheater auf die moderne Winkelbühne von Genua verſetzt, Brutus-Verrina gegen Cäſar-Fiesco. Im „Don Carlos“ endlich bringt der Dichter ſeine erſte Bildungsphaſe zum Abſchluß und hat bereits eine Ahnung ſeiner künftigen Laufbahn, indem hier jene bloße trübe Negation des jugendlichen Sturms und Dranges zu einem idealen Weltbürgerthum ſich abklärt. Das Ganze gipfelt, freilich noch ziemlich verworren und unorganiſch, in dem Charakter des Marquis Poſa, und dieſer Poſa iſt im Grunde Schiller ſelbſt. Poſa iſt ein republikaniſcher Charakter, der opferfreudig für eine politiſche Idee ſein Leben hingibt, ſeine Philoſophie aber iſt der moderne Liberalismus, wie er ſeitdem mehr oder minder das Evangelium der deutſchen Jugend geworden. Er will nicht Fürſten dienen, denn ſeine Thaten, und nicht der Beifall, den ſie am Throne finden, ſoll ſeiner Thaten Endzweck ſein. Das Jahrhundert iſt ſeinem Ideale nicht reif, er lebt ein Bürger

derer, welche kommen werden. Auf Freiheit ist die Natur gegründet und nur durch Freiheit reich. Der Despot aber verwandelt die Menschen, die er aus des Schöpfers Hand empfangen, in seiner Hände Werk, um dieser neugegossenen Creatur zum Gotte sich zu geben. Der Bürger sei wiederum, was er zuvor gewesen, der Krone Zweck, ihn binde keine Pflicht als seiner Brüder gleichehrwürdige Rechte. Erst wenn der Mensch, sich selbst zurückgegeben, zu seines Werths Gefühl erwacht, werden der Freiheit erhabene stolze Tugenden gedeihen. Als Fortschritt aber zu diesem künftigen Weltbürgerthum wird zuletzt, wie sich von selbst versteht, die Reformation erkannt und dem König Philipp vorgehalten, der, um „der Christenheit gezeitigte Verwandlung, den allgemeinen Frühling, der die Gestalt der Welt verjüngt, aufzuhalten, dem rollenden Rade des Weltverhängnisses sich entgegenwerfen will." — Das Alles klingt fast prophetisch, oder bezeugt vielmehr nur, wie sehr Schiller's Geist der Geist der Zeit war, denn bald darauf tönten dieselben Phrasen in Paris von den Revolutionstribünen des National-Convents, der auch den Dichter zum französischen Bürger ernannte; und jene schließliche Nutzanwendung auf die Religion könnten sogar noch heute die Lichtfreunde und Deutschkatholiken als Motto gebrauchen.

Der gräuelvolle Ausgang der französischen Revolution hatte indeß den hochgestimmten Dichter, dem alles Gemeine verhaßt war, sein Weltbürgerthum gründlich verleidet, er suchte eine andere Heimat für seine Ideale, und es ist für Jedermann, auch wenn er dessen Denkweise, Zweck und Richtung keineswegs theilt, ein erhebender Anblick, ihn wahrhaft titanisch um den neuen Boden ringen zu sehen. Verfolgen wir aber diesen merkwürdigen innern Kampf nur in seinen

Hauptzügen, so ergibt sich wesentlich folgendes Resultat. Schiller's ganze geistige Anlage war durchaus christlich. Er wollte als letztes Ziel dasselbe wie das Christenthum: innerliche Vereinigung von Tugend und Neigung für die Tugend zur sittlichen Freiheit. Aber er wollte es nicht durch freiwillige Unterordnung der menschlichen Seelenkräfte unter ein höheres Princip, sondern durch die selbständige Eigenmacht dieser Kräfte selbst, nicht durch das Christenthum, sondern durch ästhetische Ausbildung. Tugend, sagt er, sei nichts Anderes, als eine Neigung zu der Pflicht. Lust und Pflicht solle der Mensch in Verbindung bringen, d. h. seiner Vernunft mit Freuden gehorchen. In einer schönen Seele harmoniren Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung, und ihr Ausdruck sei Grazie, und diese Uebereinstimmung das Siegel der vollendeten Menschheit. Es ist mithin auf ein innerliches Gleichgewicht zwischen Geist und Sinnlichkeit, auf eine Veredlung beider zu harmonischer Schönheit abgesehen. Denn „die Schönheit ist es, durch welche man zu der Freiheit wandert". Die Empfindungsfähigkeit für das Schöne aber übe sich am vollkommensten an der Kunst, und „innerhalb der ästhetischen Geistesstimmung regt sich kein Bedürfniß nach jenen Trostgründen, die aus Speculation geschöpft werden müssen; sie hat Selbständigkeit, Unendlichkeit in sich. Die gesunde und schöne Natur braucht keine Moral, kein Naturrecht — ja sie braucht keine Gottheit, keine Unsterblichkeit, um sich zu stützen und zu halten." — Wir aber erstaunen mit Recht über die ungeheure Kluft, welche die von der Reformation allmälig großgezogene Souverainetät des Subjects durch die Gedankenwelt gerissen, daß selbst ein so hochbegabter und wohlgesinnter Mann die Cultur des Menschengeschlechts gleichsam ganz von vorn wieder anfangen und

auf ſo weitſchweifigen Irrwegen die ſittliche Freiheit erſt ſuchen mußte, die eine faſt zweitauſendjährige Religion dem einfachen Gemüth bereits gegeben, aber freilich nicht an eine bloße Verfeinerung des Schönheitsſinnes, nicht an die Emancipation des menſchlichen Hochmuths, ſondern an die Tugend der Demuth geknüpft hatte.

Doch Schiller war kein müßiger Träumer. Mit aller Thatkraft begeiſterter Ueberzeugungen ſtrebte er, jenes Syſtem einer äſthetiſchen Bildung der Menſchheit praktiſch ins Leben zu rufen. „Verjage," ſagt er wie ein alter Grieche, „verjage die Willkür, die Frivolität aus den Vergnügungen der Zeitgenoſſen, ſo wirſt du ſie unvermerkt auch aus ihren Handlungen, endlich aus ihren Geſinnungen verbannen. Wo du ſie findeſt, umgib ſie mit edeln, mit großen, mit geiſtreichen Formen; ſchließe ſie ringsum mit den Symbolen des Vortrefflichen ein, bis der Schein die Wirklichkeit und die Kunſt die Natur überwindet." Und hiernach hatte er, allen profanen Zeitvertreib und ſinnlichen Reiz verſchmähend, das Theater herzhaft und bis an ſein Lebensende als eine hohe Volksſchule aufgefaßt, und ganz richtig das Hiſtoriſche als deren wahres Element erkannt. Aber dennoch ſind ſeine Schauſpiele, obgleich ſie ſpäterhin faſt ausſchließlich geſchichtliche Stoffe behandeln, nicht eigentlich hiſtoriſch; wie er denn ſelbſt mit ehrenwerther Offenheit bekennt, die Geſchichte ſei überhaupt nur ein Magazin für ſeine Phantaſie, und die Gegenſtände müßten ſich gefallen laſſen, was ſie unter ſeinen Händen würden. Denn es iſt ihm nicht um die hiſtoriſche Wahrheit, ſondern um irgend eine philoſophiſche Wahrheit dabei zu thun, das Didaktiſche macht ſich vorherrſchend, und unter den mehr weltbürgerlichen als nationalen Geſtalten ſchwindet mehr oder minder der vaterländiſche Boden, auf

dem allein das Volk sich wahrhaft zu Hause fühlt; sehr verschieden von Shakspeare, der vollkommen objectiv, nie sich selbst in den Gegenständen schildert.

Es ist eben jener Mangel an Demuth bei Schiller, sowie die vage Naturreligion, was seine Wirksamkeit hemmt und ihn hindert, sich der Geschichte aufrichtig und unbefangen hinzugeben. Der sublimirte Stolz, der in seinen Jugendschriften durchaus nichts Höheres über sich anzuerkennen vermag, bricht sich zwar späterhin mehr und mehr an der Macht und Nothwendigkeit der Gegenstände. Aber wie sichtbar muß er z. B. noch in „Wallenstein" sich Gewalt anthun, um der Geschichte ihr Recht zu lassen und den an sich einfachen Stoff zu bewältigen. Er verbraucht ein ganzes fünfactiges Stück („Die Piccolomini") zur bloßen Exposition, und verweist das volksthümliche Element der Soldateska, die doch im Dreißigjährigen Kriege eine Hauptrolle spielt, in ein Vorspiel, während er dafür wieder sich selbst und seine sentimentalen Neigungen in der modernen Liebschaft von Max und Thekla ganz ungehörig einfügt. Selbst in seinem verhältnißmäßig objectivsten Drama, im „Tell", ist es der abstracten Idee der Freiheit keineswegs genügend gelungen, in persönlichen Gestalten lebendig aufzugehen; es ist eine reflectirte Natur, eine mit fühlbarer Herablassung ins Bäurische übersetzte Rhetorik, wofür besonders Tell's Monolog an der hohlen Gasse bezeichnend erscheint, der mit seiner langen schönrednerischen Entschuldigung dem Morde Geßler's alle Unmittelbarkeit frischer Naturgewalt nimmt, und daher mehr verletzend als versöhnend wirkt. Noch unzureichender aber, als dieses willkürliche Idealisiren der Geschichte, erweist sich jene ästhetische Schwebereligion in seiner „Jungfrau von Orleans". Er kann uns, da er eigentlich selbst nicht an sie glaubt, auch nirgends den rechten Glauben

an ihre wunderbare Miſſion einflößen, und ſucht vergebens dieſe Lücke durch untergeordnete Effecte, durch Viſionen, Proceſſionen und Glockengeläut zu erſetzen. Die Jungfrau von Orleans iſt einzig und allein durch religiöſe, und zwar entſchieden altkirchliche Begeiſterung verſtändlich, während ſie bei ihm, wie Gervinus ganz richtig bemerkt, vielmehr als Somnambule erſcheint, und anſtatt des wahrhaft tragiſchen hiſtoriſchen Ausgangs mit einer unklaren äſthetiſchen Phraſe endigt. „Die Braut von Meſſina“ endlich iſt faſt nur ein Reſumé ſeiner künſtleriſchen Studien: eine Geſchichte, die keine Geſchichte iſt, romantiſches Chriſtenthum neben heidniſchem Fatum und antike Chöre mit modernen Gedanken und Redweiſen.

Schiller gehört überhaupt, ſchon durch die gewählte Pracht ſeiner Diction, weſentlich zu den gelehrten Kunſtdichtern. Es dürfte daher auf den erſten Blick befremden, wie er, wenigſtens nach der Verſicherung der neueſten Literarhiſtoriker, ſo ſchnell und allgemein ein Liebling der Nation werden konnte. Allein dieſe Annahme iſt im Grunde nur eine gemüthliche Illuſion. Er hat bei aller hergebrachten Bewunderung, gleich Klopſtock, nie recht lebendig ins Volk gegriffen, und ſeine Stücke gehen nur noch ſelten, und vor meiſt leeren Bänken, über die Bühne. Er war und iſt in Wahrheit nicht ein Liebling des Volks, ſondern nur der ſogenannten Gebildeten. Und dies iſt er nicht durch ſeine Poeſie, ſondern dadurch geworden, daß dieſe Poeſie die eben gangbaren und allgemein faßlichen Zeitideen, den politiſchen Liberalismus und den religiöſen Rationalismus, zu idealiſiren unternahm, noch mehr aber, wie wir gern und freudig anerkennen, durch die hochgeſtimmte Geſinnung und die ethiſche Gewalt der eignen Ueberzeugung, womit er überall nur das, was er für das Wahre und Höchſte hielt, ehrlich zu verherrlichen ſtrebte.

ist eben nur die Charakterlosigkeit einer nach allen Seiten weichlich zerfahrenen und prosaischen Zeit.

Was aber solche, ohne Glauben und positive Religion in der leeren Luft hängende Tugendseligkeit werth ist, sollte sich fast gleichzeitig bewähren. Ohne alles poetische Talent, mit einigem engbegrenzten Witz, aber großem Bühnengeschick wies Kotzebue dieser armen weinerlichen Moral, die sich in ihrem bürgerlichen Aufzuge in die Salons einzudrängen wagte, unnachsichtlich die Thür, und stellte sie unter die permanente Polizeiaufsicht der weltmännischen Salonweisheit. Und wahrhaftig, von dem Standpunkt der bloßen egoistischen Weltklugheit ist es äußerst lächerlich, sich noch mit Moralität abquälen zu wollen. Wer wird in guter Gesellschaft die Grafen und Barone nach ihrem Adelsdiplom fragen? Hier kommt es nicht darauf an, was sie sind, sondern was sie scheinen und ob und wie sie repräsentiren was sie sind oder auch nicht sind; der äußerliche Anstand ist die einzige vernünftige Tugend. Und so wird es denn auch in den Kotzebueaden gehalten; alle seine nichtsnutzigen Helden und Heldinnen wollen vortrefflich scheinen. Seine gefallenen Mädchen sind äußerst gebildet und wohlthätig; seine edelmüthigen Diebe stehlen aus gutem Herzen, die Deserteurs laufen aus Kindesliebe davon u. s. w., lauter faules wurmstichiges Holz, mit glatter Mahagoni-Fournure zu eleganten Theetischen und weichen Fauteuils für das anständige Publicum aptirt. Wir aber finden es höchst unanständig, den allerordinärsten Teufel so mit Frack, Klapphut und Manschetten in die sogenannte gute Gesellschaft einzuschmuggeln. Ja, wir erlauben uns, diese ganze liederliche Salonwirthschaft, so vornehm, gentil und fashionabel auch der süße Pöbel sich geberden mag, für ganz gemein zu halten, wenn überhaupt das Groß- und Schön-

thun mit dem leeren Nichts gemein zu nennen ist. Und eben dieses radicale Philisterthum ist Kotzebue's eigenthümliche Domäne. Wo er darüber hinausgreift — und er hat es aus rivalisirender Eitelkeit späterhin öfters versucht — steht ihm förmlich der Verstand still, seine Kreuzritter verwandeln sich ihm unwillkürlich in rasselnden Decorationsplunder von Helmbüschen, Rossen und Speeren, seine Schutzgeister in gewöhnlichen Spuk, seine Rollas in sentimentale Maulhelden; und nur in dem an sich Gemeinen, wie z. B. unter den Kleinstädtern, befindet er sich wahrhaft wohl und zu Hause. Daher auch sein instinctiver Haß gegen jede höhere Intention und alles Große, wo es irgend im Leben auftauchte, sein Kampf auf Tod und Leben gegen Goethe, gegen die Romantik, und zuletzt noch gegen die Begeisterung der deutschen Jugend nach den Freiheitskriegen, sowie auf der andern Seite die zärtlichen Sympathien für alles geistig Lahme, und die brüderliche Kameradschaft mit Garlieb Merkel. Eugen Sue mit seinen tugendhaften Grisetten ist der französische Kotzebue der Novellistik, sowie bei jenem ist auch Kotzebue's Muse eine Theaterprinzessin, die mit allen Sünden und Thorheiten der Zeit coquettirt. Und das entzückte Publicum zeigte sich höchst dankbar für diese Apotheose seiner Schwachheiten und krankhaften Gelüste; er beherrschte fast ein Menschenalter hindurch das deutsche Theater, man übersetzte seine Stücke in alle Sprachen, und es wirft eben kein schmeichelhaftes Licht auf die moderne Bildung der Menschheit, daß dem ehrlichen Chamisso auf seiner Reise um die Welt, wo er auch landen mochte, überall der Name Kotzebue's entgegenscholl.

Schlegel sagt: Gewisse Dichter seien nur Symptome einer allgemeinen geistigen Krankheit. Auch Iffland und Kotzebue hatten jenes Philister-Weltbürgerthum nicht geschaffen, sondern

wurden von ihm getragen; aber wie alle Wahlverwandtschaft ohne wechselseitige Einwirkung nicht möglich ist, so haben auch diese beiden Poeten, im Bunde mit Lafontaine's Romanen, wesentlich dazu beigetragen, die Physiognomie der deutschen Familie zu modificiren. Die allgemeine Emancipation des subjectiven Gefühls sollte nun auch in die Häuslichkeit getragen werden; die Ehe sollte von bloßer Sentimentalität leben, die Kinder sollten gleichsam spielend alle ihre natürlichen Triebe, Arten und Unarten, aus sich selbst herausbilden. So haben Iffland und Lafontaine mit ihren abgeschmackten Thränen den Ernst der altväterischen Zucht verwaschen, während Kotzebue durch die bewußte Lüge seiner Theaterwelt die Familie selbst theatralisch machte und auch hinter den Coulissen mit dem bloßen Schein der Sitte sich zu begnügen lehrte.

Das war ungefähr die Lage der Acten, als unerwartet die Romantik dem modernen Zeitgeist den Proceß machte. Die Anklage lautete im Allgemeinen auf Abgötterei mit dem Alterthum, mit dem sogenannten gesunden Menschenverstande, und mit dem Deutschen Michel. Sie wollten den Zeitgeist, der ihnen vor Altersschwäche schon gar zu kindisch geworden schien, unter die Curatel der Religion stellen. Allein die Romantiker, da sie auf ihrem Kreuzzuge unwillkürlich von den Gegnern, gleichwie die frühern Kreuzfahrer von den Sarazenen, Mancherlei gelernt und angenommen, haben ihre Sache schlecht geführt, und daher, trotz vieler sehr glänzender Plaidoyers, den Proceß verloren. Es wurde ihnen ewiges Stillschweigen auferlegt und ihre gesammte Habe unter

die Epigonen vertheilt, die sich nun das Empfangene, jeder nach seinem besondern Geschmacke, zurechtmachten. Wir haben den eigentlichen Hergang dieser interessanten Episode unserer Literatur bereits an einem andern Orte („Ueber die ethische und religiöse Bedeutung der neuern romantischen Poesie in Deutschland", Leipzig 1847) im Ganzen darzustellen versucht, und wollen demnach hier nur die speciell auf das Schauspiel bezüglichen Momente hervorheben und zusammenfassen.

Das Heereslager der Gegner zerfiel wesentlich in zwei Hauptfractionen, in die abstracten Idealisten und in die platten Materialisten; diesen mußte das Höhere, jenen ein Positives entgegengesetzt werden. Das Höchste im Leben aber ist die Religion, und der positivste Ausdruck der Religion ist die katholische Kirche. Der erste Angriff lief daher auf einen Protest gegen den Protestantismus hinaus. Novalis (Friedrich von Hardenberg, 1772—1801), der eigentliche Begründer der Romantik, fand nämlich den Grund jenes allgemeinen Verfalls in dem nüchternen Abfall der Völker von der Religion, diesen Abfall aber durch die Reformation angebahnt und im Protestantismus constituirt und festgehalten, indem der letztere feierlich gegen jede Anmaßung einer Gewalt über das Gewissen protestirte und, die untheilbare Kirche theilend, aus dem allgemeinen christlichen Vereine, durch welchen und in welchem allein die echte dauernde Wiedergeburt möglich sei, sich losgerissen, und somit etwas durchaus Widersprechendes, eine Revolutions-Regierung permanent erklärt habe. Schon in diesem Princip der Reformation also, wonach sie den historischen Boden lebendiger Tradition verlassen, erkannte Novalis die Wurzel der unheilvollen Trennung von Glauben und Wissen; man habe die absolute Popularität der Bibel behauptet, und nun drückte der dürftige Inhalt, der rohe abstracte Entwurf der Religion in diesen

Büchern deſto merklicher, und erſchwere dem heiligen Geiſt, der mehr iſt als die Bibel, die freie Belebung, Eindringung und Offenbarung unendlich. So ſei in die Religionsangelegenheiten die ganz fremde irdiſche Philologie gekommen, die negative Wiſſenſchaft, und die Trennung des gelehrten und geiſtlichen Standes, welche aber Vertilgungskriege gegeneinander führen müſſen, wenn ſie getrennt ſind, denn ſie ſtreiten um eine Stelle. Und dieſer Zwieſpalt, weil er die Wurzel des irdiſchen Daſeins getroffen, mußte ſehr bald auch alle höhern Intereſſen des Lebens ergreifen; und Katholiken und Proteſtanten oder Reformirte ſtanden in ſektiriſcher Abgeſchnittenheit weiter voneinander, als von Mohamedanern und Heiden. „Der anfängliche Perſonalhaß gegen den katholiſchen Glauben ging allmälig in Haß gegen die Bibel, gegen den chriſtlichen Glauben, und endlich gar gegen die Religion über. Noch mehr, der Religionshaß dehnte ſich ſehr natürlich und folgerecht auf alle Gegenſtände des Enthuſiasmus aus, verketzerte Phantaſie und Gefühl, Sittlichkeit und Kunſtliebe, Zukunft und Vorzeit, ſetzte den Menſchen in der Reihe der Naturweſen mit Noth oben an, und machte die unendliche ſchöpferiſche Muſik des Weltalls zum einförmigen Klappern einer ungeheuern Mühle, die vom Strom des Zufalls getrieben, und auf ihm ſchwimmend, eine Mühle an ſich, ohne Baumeiſter und Müller, und eigentlich ein echtes Perpetuum mobile, eine ſich ſelbſt mahlende Mühle ſei.“

In dieſer Verwirrung ſah Novalis keine andere Rettung als die aufrichtige Rückkehr zur Kirche; eine ſolche Umkehr war nur denkbar, wenn vorher erſt die materialiſtiſche tödtliche Erſchlaffung des geiſtigen Lebens in Europa überwunden wurde, und dies konnte wiederum nur durch ihr natürliches Gegentheil, durch die Poeſie, geſchehen, eine Poeſie, die freilich von dem damaligen Begriff derſelben himmelweit ver-

ſchieden war. Denn Novalis verſtand unter Poeſie die Darſtellung des Gemüths, der innern Welt in ihrer Geſammtheit, den Sinn für das Unbekannte, Geheimnißvolle, zu Offenbarende, der das Undarſtellbare darſtellt, das Unſichtbare ſieht und das Unfühlbare fühlt, eine Philoſophie der Empfindungen, identiſch mit der Religionslehre, welche ſelbſt nichts Anderes als wiſſenſchaftliche Poeſie iſt. Und in dieſem überirdiſchen Licht ſuchte er nun in ſeinem leider unvollendet gebliebenen Romane „Heinrich von Ofterdingen“ das ganze irdiſche Daſein zu verklären, mit dem Geiſte der Poeſie, wie Adam Müller ſagt, alle Zeitalter, Stände, Wiſſenſchaften und Verhältniſſe durchſchreitend, die Welt zu erobern. — Dieſelbe belebende Weltkraft wurde von ſeinem Kampfgenoſſen Wackenroder in ſeinen „Herzensergießungen eines kunſtliebenden Kloſterbruders“ ſpeciell auf die Kunſt, Muſik und Malerei concentrirt, mit einer Innigkeit, wie ſie in unſerer Literatur kaum ihres Gleichen hat. Aber es war ſchon von ſchlimmer Vorbedeutung, daß er hierbei allen religiöſen Aufſchwung auf das bloße Gefühl ſtellte. Noch ſchlimmer, daß Novalis ſelbſt, Poeſie und Religion gewiſſermaßen identificirend, allmälig in eine pantheiſtiſche Richtung ausglitt, die jener Gleichſtellung allerdings ebenſo nah als dem von ihm ehrlich erſtrebten Chriſtenthum ferne lag, und von ſeinen Nachfolgern vielfach ausgebeutet wurde. „Der Staat und Gott,“ ſagt er, „ſowie jedes geiſtige Weſen, erſcheint nicht einzeln, ſondern in tauſend mannichfaltigen Geſtalten; nur pantheiſtiſch erſcheint Gott ganz, und nur im Pantheismus iſt Gott ganz, überall in jedem Einzelnen.“ Wir können daher nur wiederholen, was wir ſchon anderswo von ihm geſagt: So lange er den kühnen Münſterbau noch vorbereitet und die wohlbegründeten Fundamente auf dem heimiſchen Boden legt,

fügt ſich Alles klar, einig und ſcharf ineinandergreifend; als der Bau nun aber ſich immer höher und höher bis nah zum Kreuze aufgerankt, wo die menſchliche Luftſchicht aufhört und das geheimnißvolle Schweigen beginnt, redet er plötzlich, wie vom Schwindel erfaßt, irre in zweierlei Sprachen, von denen die eine verneint, was die andere bejaht.

Aus dieſen Irrwegen einer ſchöpferiſchen Phantaſie hatte dagegen Friedrich Schlegel ſich frühzeitig wieder zurechtgefunden, und die Aufgabe, die Novalis nur als Verheißung in die Welt geworfen: eine chriſtlich religiöſe Durchdringung und Wiederbelebung von Kunſt, Wiſſenſchaft und Leben, mit großem Ernſt und Tiefſinn bis an ſein Lebensende treulich zu löſen geſtrebt. Schlegel erkannte in der menſchlichen Geſellſchaft vorzüglich vier welthiſtoriſche, bewegende Gewalten: die Macht des Geldes und des Handels (die Gilde), das Schwert der Gerechtigkeit (den Staat), die Gedankenkraft der göttlichen Weihe (die Kirche und das Prieſterthum) und die Schule. Von dieſen Elementarkräften geſteht er indeß den beiden erſtern nur inſofern Bedeutung zu, als ſie die Träger eines höhern intellectuellen Lebens ſind; dieſes höhere Leben aber werde in der Religion und Kirche genährt, und durch die Schule erregt, entwickelt und jenen Mächten vermittelt. Die eigentliche Aufgabe, wie Schlegel ſie aufgenommen, iſt alſo die vollſtändige Anerkenntniß und durch alle Weltalter durchgeführte Auffaſſung und eben dadurch zu Stande gebrachte Erneuerung und lebendige Wiedergeburt des in der zeitlichen Wiſſenſchaft und Kunſt ſich abſpiegelnden und ausſtrahlenden ewigen Wortes, oder die Wiedervereinigung des Glaubens und des Wiſſens. Auch über das Gebiet der Kunſt ſoll ſich mithin ein neuer Lebensodem verbreiten, und eine höhere geiſtige Poeſie der Wahrheit hervortreten. Ueberhaupt aber

ſei jenes eine Licht nicht auf die Grenzen eines einzelnen Geiſtes, oder nur auf eine Form und beſondere Region der Geiſtesbildung eng beſchränkt, ſondern die mannichfaltigſten Gaben und Talente müſſen zur Förderung jener Wiedergeburt und zur vollſtändigen Entfaltung des Baumes der guten und heilſamen Erkenntniß des Lebens beitragen.

Man ſieht, Friedrich Schlegel knüpfte das geſammte Leben, alſo auch den poetiſchen Ausdruck deſſelben, kühn an die höchſten Intereſſen des menſchlichen Daſeins. Allein er ſowie ſein Bruder Auguſt Wilhelm Schlegel waren weſentlich Kritiker und zu wenig dichteriſch productiv, um ihre Intentionen in poetiſcher Geſtaltung praktiſch zur Erſcheinung zu bringen. Ihre beiden einzigen Dramen, der „Alarcos“ und „Jon“, ſind im Grunde doch nur für Gelehrte geſchrieben; ein Verſuch, das Schauſpiel durch eine gewiſſe Univerſalität der Formen zu ſeiner erweiterten Beſtimmung vorzubereiten. Wirkſamer war A. W. Schlegel durch ſeine meiſterhaften Ueberſetzungen von Shakſpeare und Calderon, womit er die beiden großen Dichter, die wir bisher nur aus ungeſchickten Schattenriſſen kannten, zum erſten Mal perſönlich bei uns einführte. Gewiß hat der bewältigende Eindruck, den dieſe übermächtigen Perſönlichkeiten ausübten, manches ſchwanke Talent aus ſeiner eigenthümlichen Bahn in eine fremde, ihm völlig unnatürliche gedrängt und daher eine nicht geringe Anzahl ſtümperhafter Nachahmungen hervorgerufen; aber ebenſo gewiß iſt es, daß dadurch manche neue Fernſicht eröffnet, der Sinn für Naturwahrheit, für religiöſen und hiſtoriſchen Ernſt, mit einem Wort: eine tiefere Weltanſchauung geweckt und gewiſſermaßen populär geworden, vor der jene juvenilen Schulexercitien ſehr bald wieder verſchwinden mußten. Jedenfalls iſt es für den Anfänger — und das ſind wir im

Drama noch bis heute — von unberechenbarer Wichtigkeit, ſtets nur nach den größten Vorbildern aufzuſehen; das geringere, jedem zugewieſene Maß, findet ſich ſchon von ſelbſt, ohne durch niedere Angewöhnung noch tiefer herabgedrückt zu werden.

Es iſt geradezu unbegreiflich, wie manche neuern Literarhiſtoriker, wahrſcheinlich von dem nüchternen Ausgange der Romantik getäuſcht, allen Ernſtes behaupten mögen, ſie ſei gar nicht religiöſen Urſprungs, ſondern von vornherein ein blos äſthetiſches Experiment geweſen. Ebenſo gut könnte man vom Dreißigjährigen Kriege ſagen, er habe mit der Reformation nichts gemein gehabt, weil im Verlauf des Kampfes die Landsknechte am Ende den Anfang, Parol und Feldgeſchrei vergeſſen. Wo hätten denn wohl Friedrich Schlegel und Görres, die beiden großen Führer der Romantik, dieſe jemals auf die bloße Erfindung einer neuen Aeſthetik zu beſchränken verſucht? Haben ſie etwa nicht laut und deutlich genug ihre Ueberzeugung ausgeſprochen, daß die Freiheit nur bei der Wahrheit, die unerſchütterliche, weil von Gott ſelbſt beglaubigte, Wahrheit aber in der katholiſchen Kirche ſei. Von der Kirche, deren Freiheit hiernach mit der wahren geiſtigen und politiſchen Freiheit identiſch ſei, ſollte daher jeder Kämpfer, wo er auch ſtehe, den Ritterſchlag, jedes menſchliche Verhältniß, Staat, Kunſt und Wiſſenſchaft, und mithin allerdings auch die Poeſie, ihre eigentliche Berechtigung, höhere Bedeutung und Weihe empfangen. Dies war ſo entſchieden Grund, Ziel und Weſen der Romantik, daß ſie verloren war, und völlig charakterlos werden mußte, als ſie ſelbſtmörderiſch davon abwich. Und das hat ſie gethan, und alſo ſich ſelbſt gerichtet, wie wir nachſtehend an ihren hervorragendern Dramatikern näher nachzuweiſen verſuchen wollen.

Ein wenngleich nur leiser und milder Uebergang macht selbst bei einem der getreuesten Romantiker, bei Achim von Arnim, sich bemerkbar. Arnim war recht eigentlich ein ritterliches Gemüth. Edel, keusch, hochgesinnt, gerecht und tapfer gegen jegliches Vorurtheil und Unbill der Zeit, suchte er die Dame Schönheit, wo er sie von den Philistern geknechtet fand, zu befreien, und ließ daher auch das katholische Element des Mittelalters historisch gewähren, ohne es zu beugen, oder, was noch schlimmer, damit zu coquettiren. Aber er war zugleich durch Geburt, Bildung und Gewohnheit ein aufrichtiger Protestant, und man kann unmöglich die Consequenzen eines Princips lebendig erfassen, das man im Herzen verneint. Und diese Zweifältigkeit ist es denn auch, die nicht selten seine schönsten Darstellungen verwirrt. Da er den wunderbaren überirdischen Zusammenhang der Geisterwelt überall herausfühlt, das eigentliche Motiv aber ihm nicht deutlich wird, so greift er, zur Vermittelung zwischen dem Diesseits und Jenseits, häufig nach einer phantastischen Mystik, und wirft dadurch eine seltsamfremde, fast gespensterhafte Beleuchtung über seine Dichtungen, die sie unpopulär gemacht hat. So ist z. B. sein „Halle und Jerusalem" im Grunde ganz katholisch gedacht: ein hochbegabter Student, der nach vielen genialwüsten Irrwegen sich männlich zusammenraffend, der Welt und ihrer liederlichen Geistreichigkeit entsagt, und mit seiner gleichfalls bekehrten Geliebten büßend zum Heiligen Grabe wallfahrtet. Allein in diese einfache Geschichte blitzen und spielen von allen Seiten so viele geheimnißvolle Lichter mit hinein, daß die ursprüngliche religiöse Idee, weil sie eben nicht intensiv genug erfaßt ist, zuletzt in phantastischer Abenteuerlichkeit ganz verwildert. Dieselbe Vorliebe für außerordentliche Motive, die höher sein sollen als die einfach religi-

öfen, ſtört mehr oder minder auch in ſeinen „Gleichen“ und verwandelt ſeine „Apelmänner“, dieſe prächtige Tragödie des Befreiungskrieges, unverſehens in ein Puppenſpiel. Sein ſchönſtes, weil am objectivſten gehaltenes, Schauſpiel iſt ohne Zweifel „Der Auerhahn“. — Dagegen können wir einem andern Vorwurfe, der dieſem Dichter von Vielen gemacht worden, ganz und gar nicht beiſtimmen; dem Vorwurf nämlich, daß bei ihm Trauriges und Luſtiges, Hohes und Niederes, Tod und Leben, Engel und Teufel konterbunt durcheinandergehen. Dieſer Vorwurf angeblicher Formloſigkeit ſcheint uns nicht den Dichter, ſondern vielmehr die invalidgewordene Phantaſie und Tonloſigkeit des Publicums zu treffen, das ja auch an dem Shakſpeare'ſchen Scenenwechſel ſo wähligen Anſtoß nimmt und ſich durch ein paar Couliſſen mehr oder weniger in ſeinen ſcharfſinnigen Meditationen geſtört und beeinträchtigt fühlt. Uns wenigſtens iſt immer ein freier Wald mit ſeinen wildverſchlungenen Aeſten und tauſend verworrenen Vogelſtimmen ſchöner vorgekommen, als die ſymmetriſchen Zier- und Hofgärten mit ihren Novantiken und Schiller'ſchen Redeblumen. Arnim iſt ein durchaus objectiver Dichter; in der Welt aber geht es nicht um ein Haar ordentlicher zu, als in ſeinen Dichtungen, auch die äußere Welt iſt nur ein Kaleidoſkop, wo ſich das Licht bei jeder Wendung neu und anders bricht. Man könnte füglich auf Arnim anwenden, was Alban Stolz in ſeinem „Spaniſches für die gebildete Welt“ im Allgemeinen ſagt: „Der geſunde innerlich proportionirte Menſch iſt ein lebendiger Spiegel; darum ſpiegelt ſich in ſeinem Geiſte Spiel und Ernſt, Erdhaftes und Himmliſches nach- und nebeneinander. Auf der Weide am grünen Alpenabhange des Montblanc ſtellt ſich das Böcklein muthwillig auf die Hinterfüße und macht ſeine zierlich ſcherzhaften

Sprünge, und wenn du Abends auf dem Genfersee fährst, so siehst du den Montblanc wie einen silbernen Altar einsam und riesenhaft zum Himmel ragen; später glüht er im Feuer des Abendroths, und zuletzt vergeht er grau wie Asche gespensterhaft in der Nacht. So ist es in der Welt, und so ist es in der Menschenseele, solange sie noch nicht ganz entweltlicht und himmlisch ausgeläutert ist."

Diese objective Beschaulichkeit Arnim's hat sein vielverkannter Freund Clemens Brentano niemals erringen können. Brentano's ganzes Leben war ein innerlicher Kampf gegen das antikatholisch Dämonische in ihm, der beständige Zusammenstoß einer von der Schönheit der Welt trunkenen Phantasie mit einem ebenso mächtigen religiösen Gefühl; so daß die Günderode von ihm sagte: „Es kömmt mir oft vor, als hätte er viele Seelen; wenn ich nun anfange, einer dieser Seelen gut zu sein, da geht sie fort, und eine andere tritt an ihre Stelle, die ich nicht kenne, und die ich überrascht anstarre, und die, statt jener befreundeten, mich nicht zum besten behandelt." Er ist gewissermaßen ein Besessener, mit dem bedeutenden Unterschiede jedoch, daß er selbst streng und unausgesetzt den Exorcismus an sich selbst ausübt. Gleich in seinem frühesten Werke, dem ersten Bande seines Romans „Godwi, oder das steinerne Bild der Mutter", spricht die eine wilde Seele gleichsam prophetisch aus ihm von allen künftigen Erfindungen der modernen Bildung: von Weltschmerz, Emancipation des Fleisches u. s. w.; aber schon im zweiten Bande desselben Romans vernichtet der Dichter Alles, was er dort geschaffen, wieder durch die bitterste Ironie, und „wollte die Kunst an diesem Buche rächen, oder untergehen". In diesem großmüthigen Dichterherzen nistete insgeheim die ganz undichterische Neigung der Kargheit; aber er ließ ihr keine Ruh

und Rast und bezwang sie, indem er Alles, was er besaß oder durch seine Schriftstellerei erwarb, geräuschlos und ohne weltliches Lob unter die Armen austheilte. Ein wahrhaft verschwenderisch begabter Dichter, hat er dennoch beständig eine tiefe religiöse Scheu vor dem verlockenden Talent; er vergleicht den Poeten von Profession mit einer kranken strasburger Gans, welcher die Leber auf Unkosten des übrigen Inwendigen monströs überfüttert wird; er nennt die Kunst entrüstet „die Canaille, die ihn mit diesem sorgenvollen Ehrgeiz behängt hat", und findet es entsetzlicher, von gemeinen Menschen für genialisch, als für einen Narren gehalten zu werden. Man erkennt in dieser ganz eigenthümlichen Anlage leicht das vorherrschend lyrische Element seines Talents. Aber jene sprunghafte Unruhe, der rastlose innere Krieg mit sich selbst spiegelt sich auch in seinen wenigen dramatischen Arbeiten, komisch in den Lustspiele „Ponce de Leon", tragisch in seinem Schauspiele „Die Gründung Prags". Im erstern sind nämlich ebenfalls zwei conträre Seelen hart aneinander gerathen: der weichliche, zerfahrene, träumerische Ponce, d. h. im Grunde der Dichter selbst, und sein Doppelgänger, der jenen mit einem wahren Feuerwerk von Witz und Ironie schonungslos aus dem Felde schlägt. Dieser innerliche Proceß ist der eigentliche und alleinige Inhalt dieses wunderbaren Lustspiels. Es bildet gleichsam das lustigplänkelnde Vorpostengefecht zu der „Gründung Prags", wo die Gegensätze im Großen entschiedener herausgearbeitet sind. Hier hat er mit bewunderungswürdigen Meisterzügen das Dämonische der heidnischen Vorzeit aufgedeckt, wie eine zauberische Gewitternacht, wo zornigrothe Blitze in alle grauenvollen Abgründe hinableuchten und die ringelnden Ungeheuer ahnen lassen, die in der Tiefe lauern; während er zu gleicher Zeit das christliche Princip

wie eine Morgenröthe aufsteigen läßt, daß sie die alte Zaubernacht verzehrt, und die Nebel nur noch als Thautropfen an Zweigen und Blumen schimmern. Und ebenso hat er ehrlich die dämonischen Ungeheuer in der eigenen Brust zu überwältigen gewußt. Dazu aber gehört ohne Zweifel eine größere moralische Kraft, als diejenigen zu ahnen scheinen, die einseitig vom heidnisch philosophischen Katheder über ihn absprechen, oder gleich häßlichen alten Jungfern, weil sie niemals ernste Anfechtungen erfahren, bei seinem Anblick pharisäisch die Augen verdrehen; beiden Parteien sei übrigens zum Trost oder Aerger hiermit versichert, daß besagter Dichter zwar Katholik, aber niemals Klosterbruder gewesen ist, wie in den neuern Literarhistorien, wir wissen nicht wem, noch immer nachgefabelt wird.

Grade das umgekehrte Schauspiel, als bei Brentano, sehen wir in August Wilhelm Schlegel's langer literarischer Agitation. Brentano nahm die Kunst als Schwinge zur Religion, A. W. Schlegel die Religion als bloßes Mittel für die Kunst; diese war ihm das Ziel, jene nur Maske, die er auch unbedenklich wegwarf, da sie ihm für seine künstlerischen Effecte nicht mehr nöthig, oder schon zu abgenützt dünkte, um darin vor dem veränderten Publicum noch vornehm und gentil genug sich produciren zu können. Er sagt selbst in einer vertraulichen Mittheilung an eine Dame, es sei ihm nur darum zu thun gewesen, in die Poesie, zur Wiederbelebung derselben, Erinnerungen des Mittelalters und christliche Stoffe zurückzuführen, und da ihm der Protestantismus hierzu nichts bot, so habe er wohl nothgedrungen aus den Ueberlieferungen der römischen Kirche schöpfen müssen. Aber weit entfernt von den verwegenen Träumereien eines Novalis, sowie von der „Jesuiten-Allianz" seines Bruders

Friedrich, habe er es niemals mit der Kirche ernſtlich gemeint, oder je daran gedacht, eine neue Union mit den beiden chriſtlichen Gemeinſchaften einzugehen, ſondern ſich an eine allgemeine innerliche Urreligion gehalten. — Seltſam! während er alſo von der angeblichen Jeſuiten-Allianz ſeines kühnen offenkundigen Bruders ſich mit faſt theatraliſcher Entrüſtung abwendet, iſt er es gerade, der das treibt, was jene allgemeinen Urreligioſen „jeſuitiſch“ zu nennen belieben: bewußte Täuſchung und Komödie mit Dingen, an die er ſelbſt nicht glaubt. Man kann aber nicht ungeſtraft zu gleicher Zeit den Chriſten und den Renegaten ſpielen wollen. Er hat durch dieſe Eitelkeit, trotz ſeiner großen kritiſchen Verdienſte, ſeinen Zeitgenoſſen zuletzt doch nur ein beinahe mitleidiges Lächeln abzuringen vermocht, und auch der Poeſie, wenn wir ſeine Ueberſetzungen ausnehmen, nur den zweideutigen Dienſt erwieſen, ſie mit dem Luxus eines überwuchernden Formenreichthums auszuſtatten, hinter dem ſich ſeitdem das Leere ſo leicht mit Anſtand zu verbergen und zu brüſten weiß.

Der Ehrgeiz, womit, nach Brentano, die Kunſt ihre Jünger „ſo ſorgenvoll behängt“, iſt überhaupt eine ſehr widerwärtige Beigabe, weil er feig macht gegen die Meinung der Welt, und zwar ganz zum eigenen Schaden. Denn die ſogenannte Welt meint eigentlich gar nichts, ſondern will im Gegentheil ihre Meinungen von den wenigen Führern empfangen, die eben an der Spitze der Bildung ſtehen; ſie liebt, wie ein Weib, an ihren Günſtlingen vor allen andern Tugenden die Tapferkeit und ein gewiſſes reſolutes Weſen; ſie ſollen — gleichviel ob im Guten oder Schlimmen, denn ſo tief analyſirt das Publicum nicht — vor Allem mit ihrem eigenen Gewiſſen fertig ſein, und im Spiegel ihrer Werke gleichſam perſönlich ein abgeſchloſſenes Kunſtwerk darſtellen.

So war Goethe, ohne nach Lavater, Jung-Stilling und allen „schönen Seelen“ seiner Zeit viel zu fragen, ein entschiedener Heide, und Schiller, trotz allen Anfechtungen der Romantik, der vollendetste und aufrichtigste Rationalist im großen Stil. Es ist daher für den Dichter, der wirksam sein will, der Charakter wenigstens ebenso viel werth als das Talent, und diese gewissermaßen souveräne Stellung des Dichters verschärft allerdings seine große Verantwortlichkeit vor Gott und Menschen.

Mit Talent war Ludwig Tieck überreich gesegnet, aber sein poetischer Charakter war allzu flexibel für die bedeutsame Wucht dieser Gabe, und riß ihn zu den entgegengesetztesten Verwandlungen hin. Im Anfange sehen wir ihn in seinem „Leberecht“ gemüthlich die Leihbibliotheken-Straße dahinschlendern, später aber im „William Lovell“ und im „Abdallah“ alle prätentiöse Weltverachtung der falschen Genialität zur Schau tragen; dann versenkt er sich plötzlich ganz und gar in die Mysterien der Romantik, um zuletzt auch dieser, z. B. in seinen neuesten Novellen, beinahe feindlich wieder den Rücken zu kehren. Er sagt selbst: „Oft wird mir Angst, wenn ich meine schnelle Fühlbarkeit sehe, mich in alle fremden Gedanken und Zustände nur zu leicht hineinzudenken, sodaß mir oft, auf Augenblicke und Stunden, wie mein Selbst verdämmert; oder erinnere ich mich, durch welche Flut wechselnder Gedanken und Ueberzeugungen ich gegangen bin, so erschrecke ich, und mir fällt Hume's Behauptung ein, daß die Seele nur ein Etwas sei, an dem sich im Fluß der Zeit verschiedenartige Erscheinungen sichtbar machten. — Bei meiner Lust am Neuen, Seltsamen, Tiefsinnigen, Mystischen lag auch stets in meiner Seele eine Lust am Zweifel und der kühlen Gewöhnlichkeit, und ein Ekel meines Herzens,

mich freiwillig berauschen zu lassen!" Ja, er bezieht diese zweideutige Seelenstimmung auf den eigentlichen Nerv der Romantik, auf die Religion selbst. „Wir können," sagt er, „den heiligen Wahnsinn der großen Religionshelden bewundernd beweinen, und doch kann ein geheimes Lächeln über der Verehrung schweben, denn diese seltsame Regung erhebt sich zugleich mit allen Kräften aus den Tiefen der Seele, wir fühlen, wie so vielen Gemüthern das, was wir anbeten, nur belachenswerth sein dürfte." — Der alte Ausdruck von den Helden der Religion: „sie haben sich zu Thoren gemacht vor der Welt", ist vortrefflich.

Dieses schwanke Wesen aber und leichte Eingehen in die verschiedensten Intentionen erzeugt in seinen Schriften eine besondere Art von Schwebereligion, die, zu ernst für gemeine Frivolität und doch auch zu weltlich und voll Angst, vor der Welt thöricht zu erscheinen, sich beständig selbst belächelt, und wo man ihr eigentliches Antlitz zu errathen scheint, sogleich wieder in die künstlich drapirten Schleier der Ironie sich verhüllt, als schäme sie sich ihres wahrhaften Angesichts. So tritt im „Octavian" der Glaube, anstatt die Handlung unsichtbar zu durchdringen, nur als frostige Allegorie auf; und in der „Genoveva" wird das einfach rührende Bild der Kirchenheiligen von einem ausländischen Formenluxus künstlich überwuchert, gleichwie die Italiener den Geist ihrer Liqueure, wo er zu stark scheint, durch Zucker abzutödten pflegen. Auch im „Blaubart" sind die kindlichtragischen Schauer der ursprünglichen Volkssage durch die Beigabe komisch parodirender Personen mannichfach gestört und paralysirt. Dagegen ist diese feinzersetzende Ironie, wo sie ausschließlich gegen das Gemeine gerichtet, im „Zerbino", dem „Gestiefelten Kater" und in der „Verkehrten Welt", allerdings auf ihrem ange-

borenen Heimathsboden und vollkommen berechtigt. Außerdem zeugen die phantastischen Märchen-Lustspiele, so speciell sie auch auf die damalige literarische Misère eingehen, in bemerkenswerther Weise von der Zähigkeit des antipoetischen Elements in Deutschland. Sie ließen sich, mit geringen äußerlichen Abänderungen, sehr wohl auf die prosaische Weltansicht der Gegenwart wieder anwenden, und es würde eben nicht schwer werden, für die Nestor's, Gottliebe u. s. w. gleichwürdige Philister-Celebritäten von heute zu stellen.

Jenes ironische Versteckspiel aber, das beständig durch die Blume spricht, hatte die schlimme Folge, daß Andere, weil sie nichts Sonderliches zu verstecken hatten, sich aus dem Ganzen eben nur das Spiel mit den Blumen herausmerkten. So leitete Tieck, wider Wissen und Willen, unvermeidlich auf Houwald und Fouqué über. Durch Houwald's familiäre Schauspiele reimt sich eine gelinde Frömmigkeit in fortlaufenden Blumenketten fort, deren süßlicher Duft uns schläfrig macht; während bei dem ungestümern Fouqué die Gardereiter-Helden vor ihren überkindlich andächtelnden Damen beständig mit ihrem wunderlichen Katholicismus renommiren. Fouqué ist nur erträglich und gewissermaßen groß in seinem „Sigurd", wo er nothgedrungen vor dem überzuckerten Christenthum Ruhe hat.

Bei weitem ernster, aufrichtiger und praktischer begriff Werner das religiöse Element als die eigentliche Bedeutung der Romantik. Sie galt ihm, wie die Poesie überhaupt, nur als Vorbereitung der Menschheit zu etwas Höherm, als die Poesie ist, als Bildungsmittel, um die Gemüther für das Heilige zu gewinnen, was die Welt nicht kennt. Es thut ihm daher in der Seele weh, wenn er die herrlichen Kräfte der neuen Menschen, der Schlegel, Tieck u. s. w.

verſchwenden ſieht ohne ernſte Tendenz, ohne Realiſirung der göttlichen Idee einer geſelligen Verbindung edler Freunde zum höchſten Zweck; er will zu dieſem Zweck eine Sekte, einen Orden herſtellen, und Kunſtwerke ſind ihm die Vorarbeiten dazu, zu der „neuen Religion“, die der Menſchheit gegeben werden müſſe. „In dieſer poetiſchen Hinſicht,“ ſagt er, „nehme ich nicht nur die Maçonnerie, ſondern ſelbſt Manches von ihrer Geheimnißkrämerei, ja ſogar den jetzt aufs neue Mode werdenden Katholicismus, nicht als Glaubensſyſtem, ſondern als eine wieder aufgegrabene mythologiſche Fundgrube, theoretiſch und praktiſch in Schutz.“

Sein eigentliches Glaubensſyſtem hat er in ſeinem Doppeldrama: „Die Söhne des Thales“ und „Die Kreuzesritter“ darzulegen verſucht. Hier repräſentirt der Tempelherren-Orden den entſchiedenſten Deismus. Ihm gegenüber bildet ſich nun ein Geheimbund Auserwählter: die Söhne des Thales, um jenen Orden zu ſtürzen; aber nicht etwa wegen ſeiner Aufklärung — denn mit dieſer ſind die Thalbrüder innerlich vollkommen einverſtanden — ſondern weil die Templer ſo dumm ſind, den Menſchen die ganze Wahrheit zu geben, die nur für wenige höhere Geiſter gemacht, und ſchlechterdings unvereinbar iſt mit einer auf Enthuſiasmus gegründeten Verbindung Vieler. Denn was den höhern Geiſtern der Glaube an ihr Ideal, das iſt dem Volk ſein Heiland und ſein Fetiſch, gleichviel ob Meſſias oder Prometheus, Wiſchnu, Eros, Thor oder Chriſtus. Nur unter dem Glockenklang der Religion und dem Harfenſpiel der Kunſt kann der Bund, der auf den Tempelbund gepfropft iſt, gedeihen durch ein Aufgehen des Einzelnen in der allgemeinen Weltſeele; und der Schotte Robert kann erſt in den Thalbund aufgenommen werden, nachdem er die „krüpplichte“ perſönliche Unſterblich-

keit, die unſer eigenes jämmerliches Ich ſo dumm und kläglich fortſpinnt ins Unendliche, weggeworfen hat, um einſt in aller Kraft zu ſchwelgen. — Werner ſtatuirt alſo hier eine rationaliſtiſche, mit pantheiſtiſcher Phantaſterei und theatraliſchem Punk verkleidete Geheimlehre, eine Art von Braminen-Religion für die Gebildeten, während er den uneingeweihten Maſſen, um durch Poeſie und Kunſt ihre Gleichgültigkeit zu brechen und ſie zu erheben, eine Art von Freimaurerei octroyiren will, die er „geläuterten" Katholicismus nennt; der Polizei-Religion mancher Staaten vergleichbar, welche ſich oben den Rationalismus vorbehalten, und nach unten die poſitive Religion als Kappzaum dem Volke anlegen.

Dieſer Katholicismus aber, der keiner war, vertrug ſich begreiflicherweiſe auch mit einer Apotheoſe Luther's, deſſen derbe Figur in der „Weihe der Kraft" auf eine faſt komiſche Weiſe in lauter Hyacinthenduft und Karfunkelſchein eingewickelt erſcheint. Das Stück iſt durchaus ſymboliſch. Die Reinheit (Eliſabeth), die Kunſt (Theobald) und der Glaube (Thereſe) vereinigen ſich zu einen „Myſterium dreieiniger Liebe", welche ihrerſeits wieder durch Katharina von Bora vorgeſtellt wird. Aber auch Katharina iſt, gleich den Söhnen des Thales, mit dem althergebrachten Chriſtus keineswegs zufrieden, ſie will ſich ſelbſt ihren eigenen Heiland ſchaffen, ſie ſieht ihn einmal im Traume: „ein göttlich ſchöner Jüngling, ſo wie Apollo ungefähr"; da erblickt ſie plötzlich Luther'n, ruft: „Mein Urbild!" und — betet fortan zu ihm." — Ueberhaupt wo in dieſen Werner'ſchen Dramen des Religiöſe ſich vordrängt, und das thut es faſt überall, erſcheint es willkürlich, grillenhaft, wie ein Geſpenſt des Chriſtenthums. So iſt die eigentliche Hauptperſon im „Kreuz an der Oſtſee," der Geiſt des heiligen Adalbert, welcher als Citherſpie-

ler das deutſche Heer begleitet, ein längſtverſtorbener Sohn des Thales, wohin er auch am Schluſſe wieder zurückkehrt. Ebenſo nebel- und ſchwebelhaft tritt im „Attila“ dieſer furchtbaren Geißel Gottes der Papſt Leo entgegen, dem ſterbenden Würgeengel zuletzt eine myſtiſche Todesbraut zuführend, und in der „Wanda, Königin der Sarmaten“ faßt der Geiſt der Königin Libuſſa dieſe ganze improviſirte Naturreligion in den Worten zuſammen:

Natur hält Schwur,
Natur iſt treu,
Natur iſt todt,
Natur iſt frei,
Du Menſchengott
Sei die Natur!

Bekanntlich hat Werner ſpäterhin ſeinen Irrthum erkannt und geſühnt, und in der ernſten Umkehr zum ungeläuterten Katholicismus den Frieden gefunden, den ſein redliches, wenngleich höchſt abenteuerliches Suchen wohl verdiente. Es iſt nur zu bedauern, daß ſeine alternde Kraft nicht mehr ausreichte, die große poetiſche Gewalt, womit er jenen prächtigen Unſinn verherrlicht, jetzt auch der gefundenen Wahrheit noch zuzuwenden; und es ergreift uns eine tiefe Wehmuth, wenn er nun in Italien ſagt:

Ihr kommt zu ſpät, ihr ewig jungen Lauben;
Ach hätt' ich früher euer Grün geſchauet,
Als noch des Lebens Morgen mir gegrauet!
Ich kann nicht leben mehr! — ich kann nur glauben.

Jene perfide Doppelſinnigkeit des Thalbundes war indeß glücklicherweiſe wenig geeignet, für die „neue Religion“ Propaganda zu machen. Dagegen hatte Werner mit ſeinem „24. Februar“ das natürliche Ergebniß aller Naturreligionen, die Idee des Schickſals, an die Epigonen vererbt. Der trockene ſkeptiſche

Müllner setzte die Herrschaft der blinden Naturkräfte, die im Alterthum noch eine tiefe tragische Bedeutung hatte, an die Stelle der göttlichen Vorsehung mitten in die christliche Welt, wo sie sich um so wunderlicher ausnahm, da er die Sache ohne schaffende Phantasie blos mit dem berechnenden Verstande auffaßte. Seine hiernach von vornherein gebundenen und unzurechnungsfähigen Helden geberden sich daher, zumal in der Zwangsjacke der prätentiösen knappen Verse, fast wie Wahnsinnige, und das sogenannte Schicksal gleicht einem verspäteten, in der Tageshelle verirrten Gespenste, das manche zarte Seele erschreckte, bis man den blauen Dunst merkte und über den Theaterstreich lachte. Auch Grillparzer glitt in seiner „Ahnfrau" auf diese Bahn aus. Es ist aber ebenso leichtsinnig als ungerecht, diesen edlen Dichter, der seitdem so manches Schöne geschaffen und in seinen historischen Schauspielen die göttliche Waltung in der Geschichte gar wohl erkannt hat, noch immer nach jener Jugendsünde zu beurtheilen.

Gerade in der Blütenzeit der Romantik gingen indeß furchtbare Geschicke über unser Vaterland: ein von Geschlecht zu Geschlecht fortbrennender Krieg, nicht blos um materielle Interessen oder einzelne Throne, sondern um Ehre, Sitte, Sprache, ein Vernichtungskrieg auf Tod oder Leben Deutschlands. Der moderne Attila hatte damals Recht und Unrecht, Gutes und Schlechtes an die Kette gelegt, den Gefesselten blieb nur der Gedanke, das Gebet und der Blick nach oben, nach dem höchsten Retter frei; und eben dieses ungeheuere Unglück hat die Romantik, diese Poesie der Zukunft und Sehnsucht, so groß und intensiv gemacht. Aber die Romantik hatte, wie wir gesehen, allmälig in menschlicher Schwäche ihre ursprüngliche Aufgabe vergessen, sie hatte ihre eigentlichen

Führer: Novalis, Fr. Schlegel und Görres, zaghaft verlassen und für den Katholicismus, auf dem sie geboren, nach willkürlichen Religions-Surrogaten gehascht. Und dieser Mangel an religiöser Ueberzeugung, die in einer aufgeregten und unglücklichen Zeit allein Trost und Haltung verleihen konnte, hat den größten Dramatiker der Romantik zur Rathlosigkeit, Zerrissenheit und endlich zum Selbstmord gedrängt. Heinrich von Kleist (1776—1810) war der Repräsentant dieser Nachtseite der Romantik; sein Zorn und sein Schmerz über die Schmach des Vaterlands ist seine Poesie. Da er aber, ohne rechten Glauben an das unsichtbare Walten einer göttlichen Gerechtigkeit, Alles nur auf Menschenkraft bezog, diese aber gegen das Unerträgliche sich so ohnmächtig erwies, so erfaßte ihn ein großartig sittlicher Ekel vor der Erbärmlichkeit des Menschengeschlechts, das ihm fortan des Lebens nicht mehr würdig schien, und er selber ging geharnischt mit ihm ins Gericht, Alles was seine Poesie berührte, dem Tode weihend. Eine kurze Charakteristik seiner Schauspiele, wie wir sie bereits in dem Buche der Romantik entworfen, möge das Bild des unglücklichen Dichters deutlicher machen.

Gleich seine erste Dichtung: „Die Familie Schroffenstein" kündigt jenen dämonischen Krieg an. Ohne alles juvenile Schwanken des Anfängers, mit festen scharfen Charakterzügen wird uns hier die Selbstzerstörung der düstersten aller menschlichen Leidenschaften, des Argwohns, schonungslos und systematisch vorgeführt. Zwei verwandte Familien entzweien sich wegen der scheinbaren Ermordung eines Knaben, welcher der einen Familie angehört, die, den vermeintlichen Mord der andern zuschreibend, gleich in der ersten Scene auf das heilige Abendmahl blutige Vergeltung schwört. Die Mutter des Knaben schaudert vor dem Schwur: „O Gott! wie soll ein

Weib sich rächen?" Ihr Gemahl erwidert: „In Gedanken. Würge sie betend." Es ist der trostlose, finstere Geist der Rache, der durch das ganze Schauspiel schreitet und um ein Nichts, um eines selbstgemachten Phantoms willen, Schuldige und Unschuldige in den Boden tritt. — In der „Panthesilea" dagegen hat der Dichter mit derselben verzweifelten Ungenüge am Menschlichen das Uebermenschliche, ja das Unmögliche versucht, allen Nachtigallenlaut der süßesten Liebe, und allen Blutdurst des Tigers in der Brust eines Mannweibes gewaltsam zu vereinen. Was ist alle Faselei der Neuern von Emancipation der Frauen gegen diese entsetzliche Amazonenkönigin, wie sie mit ihrem geliebten Feind Achilles bräutlich plaudert, den sie in der Feldschlacht, wo er die Betäubte zu seiner Gefangenen gemacht, besiegt zu haben glaubt, und da sie nun die Täuschung gewahrt, dem Geliebten, der selber liebeentbrannt zu ihren Füßen sinken will, den Pfeil durch den Hals jagt, die Zähne, mit den Hunden um die Wette, in seine weiße Brust schlägt, und dann, grauenvoll, lautlos die Leiche anstarrend, ihm in den Tod nachfolgt. — Das merkwürdigste Denkmal dieses ungestümen Geistes ist aber ohne Zweifel sein Drama: „Die Hermannsschlacht", weil es nicht nur das bedeutende Talent des Dichters am tüchtigsten bewährt, sondern auch alle Phasen seines innern Lebensganges in das hellste Licht setzt. Bewundern müssen wir dabei zunächst die gewaltige Productionskraft, die hier die ganze volle Gegenwart in einer mehr als tausendjährigen Vergangenheit lebendig abzuspiegeln vermochte. Denn das Drama handelt ohne allen modernen Beischmack von der Vertreibung der Römer durch den Cheruskerfürsten Herman, und giebt doch den getreuesten Umriß der Zustände, der Ehre und der Schmach, wie sie um das Jahr 1809 in Deutschland gewesen. So

unvergänglich ist das wahrhaft Historische, der reinmenschliche Grundton, der durch alle Zeiten geht! — Die Hermannsschlacht veranschaulicht uns aber außerdem auch noch, wie kein anderes Werk, das eigentliche innere Tagewerk des Dichters selbst: eine heroische Hingebung an den Zweck, den er einmal als den rechten und würdigsten erkannt, alles Edle und Große seiner Seele mit fast fieberhafter Glut auf einen einzigen Punkt, auf die Noth des Vaterlandes, gerichtet; wie mit seinem innersten Herzblut ist das Alles dort verzeichnet: sein Gram, seine Hoffnungen, seine Liebe und sein Zorn. Aber eben hier lauert auch schon der Dämon; es ist, als hörte man ihn überall mit kaum verhaltenem Ingrimm in die Kette beißen, und das Ganze ist, bei aller Trefflichkeit, dennoch eigentlich eine großartige Poesie des Hasses, der endlich auf einmal in blutrothen Flammen aufschlägt, wo Thusnelda den ihr in Liebe arglos vertrauenden jungen Römer Ventidius betrüglich in einen grünen Zwinger verlockt, um ihn dort, anstatt der gehofften Umarmung, vor ihren Augen von einer Bärin zerreißen zu lassen.

Diese ethische Maßlosigkeit aber mußte hier, wie überall, auch die ästhetische Willkür, der gänzliche Mangel an religiösem Glauben sein carikirtes Wiederspiel, einen poetischen Wahnglauben, zur unabweislichen Folge haben. Daher bei Kleist das immer wiederkehrende, unruhige Uebergreifen von der, ihm doch sonst durchaus verständlichen Naturwahrheit ins wüste, phantastische Leere, die Vorliebe für das blos Seltsame und Unerhörte, die unbezwingbare Lust, anstatt der natürlichen Grundlage religiöser Motive, einen oft trivialen und widerwärtigen Aberglauben zum Angelpunkt seiner dramatischen und novellistischen Katastrophen zu machen. So wird in der „Familie Schroffenstein" der ganze wahrhaft

tragiſche Racheproceß an dem kleinen Finger des ſtrittigen Knaben auf- und abgewickelt, den ein albernes Mädchen ihm abgeſchnitten, um ihre Mutter vom Krebs zu heilen. Im „Käthchen von Heilbronn“ ruht die Entwickelung und die rührende Zuverſicht dieſer wunderſchönen Liebestreue auf dem Aberglauben vom Bleigießen und einem viſionären Fiebertraume; und im „Prinzen von Homburg“ iſt wiederum ein wilder Traum die bewegende Seele des Ganzen.

Weder dieſe krankhafte Verſtimmung, noch jene Scheinreligion, welche ſich Andere künſtlich zurechtgemacht, konnte aber dauernd befriedigen. Je mehr daher die urſprüngliche Begeiſterung erloſch, deſto deutlicher trat wieder der nüchterne Verſtand hervor, deſſen Alleinherrſchaft eben die Romantiker beſchränken wollten. Aus der Poeſie der Phantaſie entſtand eine Poeſie der Kritik, deren Koryphäen Immermann und Platen ſind. In Immermann's früheſten, der romantiſchen Schule noch kaum entwachſenen Schauſpielen („Prinz von Syrakus“, „Edwin“, „Das Thal Ronceval“, „König Periander und ſein Haus“, „Petrarca“, „Das Auge der Liebe“, „Cardenio und Celinde“) experimentirt dieſer Dichter fleißig nach Shakſpeare'ſchen Recepten, verfällt aber dabei durch die ſtudirte tragiſche Erſchütterung häufig in die geſchraubte Unnatur der alten Staatsactionen. In Arnim's „Halle und Jeruſalem“, wo gleichfalls die Geſchichte von Cardenio und Celinde eingeflochten iſt, reißt uns eine übermächtige Phantaſie unwillkürlich durch das Unglaubliche mit fort, während wir in Immermann's „Cardenio und Celinde“, da er reflectirend beſtändig die Reflexion herausfordert, uns mit Abſcheu von der Heldin wenden, die ihrem unglücklichen Liebhaber das Herz ausreißt und es zu Aſche verbrennt, um einen Liebestrank daraus zu brauen. Ebenſo kritiſch verfährt er in

seinen spätern historischen Stücken. In seinem „Kaiser Friedrich II.“ z. B. werden, wie auf dem Schachbret, die Gegensätze von Religiosität, Herrschergewalt und heidnischer Bildung Zug für Zug mit einer leidenschaftlosen Berechnung ausgeführt, die am Ende alle Theilnahme schachmatt macht. Dieselbe kühle Neutralität herrscht auch in dem „Trauerspiel in Tirol“, das aber in der Wirklichkeit wie auf der Bühne ohne Leidenschaft ganz undenkbar ist. Hier erscheint die Religiosität nur als eine sehr gleichgültige theatralische Decoration, und die Bauern und französischen Generale philosophiren und debattiren so ruhig und verständig über den Krieg, daß man nicht recht begreift, warum sie eigentlich so ingrimmig aneinander gerathen, oder warum sich zuletzt noch ein tröstender Engel zum Hofer herunterbemüht. Von seinem „Merlin“ endlich sagt der Dichter selbst: „Merlin sollte die Tragödie des Widerspruchs werden. Die göttlichen Dinge, wenn sie in die Erscheinung treten, zerbrechen, decomponiren sich an derselben. Selbst das religiöse Gefühl unterliegt diesem Gesetz. Nur binnen gewisser Schranken wird es nicht zur Caricatur, bleibt dann aber auch freilich jenseit der vollen Erscheinung stehen. Ich zweifle, daß irgend ein Heiliger vom Lächerlichen sich ganz freigehalten hat. Diese Betrachtungen faßte ich im Merlin sublimirt, vergeistigt. Der Sohn Saturn's und der Jungfrau, andachtstrunken, fällt auf dem Wege zu Gott in den jämmerlichsten Wahnwitz.“ — So abstract aber dichtet man keine Tragödie, am wenigsten einen zweiten Faust, wie dieser Merlin sein sollte, und ebenso wenig Lustspiele, die daher auch bei Immermann, vor lauter wohlerwogenen Anstalten dazu, nirgends zu rechter Lustigkeit kommen.

Immermann's literarischer Todfeind war Auguſt Graf von Platen, nicht aus entgegengesetztem Princip, sondern

vielmehr weil beide auf demſelben Boden ſtanden, auf dem ſie nebeneinander nicht Raum zu haben glaubten. Denn auch Platen's Poeſie war weſentlich reflectirend, raiſonnirend und lehrhaft, ihr Hauptinhalt eigentlich eine Antikritik der über ihn ergangenen Kritiken. Seiner ſchriftſtelleriſchen Perſönlichkeit nach aber repräſentirt er gewiſſermaßen die Caricatur von Heinrich von Kleiſt. Dieſer war unglücklich, weil er mußte, Platen weil er es ſchlechterdings ſein wollte; Kleiſt liebte ſein Vaterland wie eine angelobte Braut, deren Schmach er nicht überleben mochte, Platen haßte Deutſchland, weil es ſein Dichtertalent nicht genug zu ehren ſchien; Kleiſt verhüllte wie ein ſterbender Römer ſeinen Schmerz, Platen ſtellte ihn überall gefliſſentlich als äſthetiſches Kunſtſtück zur Schau. Beide, und zwar Kleiſt ganz wider Wiſſen und Willen, führten zur modernen Zerriſſenheit und Poeſie des Haſſes über. Man hat Platen's Luſtſpiele, namentlich „Die verhängnißvolle Gabel" nicht ſelten mit Ariſtophanes verglichen. Wir geben gern zu, daß er in der Eleganz und Virtuoſität der Sprache mit dieſem alten Dichter einige Aehnlichkeit hat. Aber das iſt eben nur ein koſtbares Gehäuſe; es fehlt der große Inhalt der Ariſtophanes'ſchen Komödie. Dieſe hat die, in ihrer innern Bedeutſamkeit weltgeſchichtlichen und unvergänglichen, politiſchen und philoſophiſchen Intereſſen Athens zum Gegenſtande, Platen's Luſtſpiele dagegen vorübergehende und bereits überwundene Literaturerſcheinungen; dort ſind die Perſönlichkeiten faſt nur allegoriſch, hier der eigentliche Nerv des Ganzen. Daher bei Ariſtophanes der großartige Welthumor, bei Platen der kleinliche, beinah fieberhafte neidgelbſüchtige Witz.

Faſt alle Schauſpiele der ſogenannten romantiſchen Schule waren aber niemals zu öffentlicher Aufführung gelangt und daher noch wenig ins Volksbewußtſein gekommen, als die

Epigonen ſich ſo eilfertig anſchickten, ihre Mutter, deren Sprache ſie im Auslande verlernt, feierlich zu Grabe zu tragen. Aus dieſem weitſchweifigen Leichenconduct der Romantik wollen wir hier nur Raupach nennen, weil er zum Theil noch romantiſche Stoffe aufgenommen und eine geraume Zeit hindurch das deutſche Theater faſt despotiſch beherrſcht hat. Raupach's Verdienſt war indeß eigentlich nur ein negatives. Er tritt, unſers Wiſſens, dem religiöſen Volksgefühle nirgends frivol oder feindlich entgegen, und hatte, was allerdings nicht gering anzuſchlagen iſt, durch ſeine ernſtere Haltung und würdige Formen das Schlechtere und abſolut Gemeine für längere Zeit von den Bretern verdrängt. Aber er brachte nichts Neues, er bereicherte das Repertoir, ohne es wirklich zu beleben. Mit großer Conſequenz und Bühnenkenntniß hatte er ſich aus der zerſtreuten Erbſchaft Goethe's, Schiller's und der Romantiker ohne weiteres trocken und hölzern ſein Theater zurechtgezimmert, und verarbeitete von Jahr zu Jahr zugleich Romantiſches und Bürgerliches, Märchen und Hiſtorie, nach ein und derſelben Schablone ſeiner unabläſſig fortklappernden Jambenfabrik. Da fand jeder, ohne Anſtrengung und überflüſſige Erſchütterung, nach Belieben ſein beſcheiden Theil Schiller, Nibelungen, Calderon und Shakſpeare und jeder war allabendlich zufrieden. Aber indem er eben dadurch das Publicum beherrſchte, daß er jeder Fraction etwas nach ihrem abſonderlichen Geſchmacke bot, hat er gleichzeitig durch dieſe völlig neutralen Conceſſionen auch die ſchreckliche Theateranarchie mit verſchuldet, die hinter ihm hereinbrach und zuletzt noch ihn ſelbſt mit umriß. Er war mit Einem Wort: ein vortrefflicher Techniker, aber kein Dichter.

Und ſo ſehen wir denn die romantiſche Poeſie in Deutſch-

land wie den Rhein zuletzt in verschiedene Bächlein sich theilen und fast spurlos verrinnen. Es ist eine sehr gewöhnliche Vergeßlichkeit, die Thaten der Menschen nicht nach ihren Intentionen, sondern nach den materiellen Erfolgen zu beurtheilen, und so ist es Mode geworden, auch der Romantik, wegen ihres kläglichen Ausgangs, den Vorwurf des Quietismus nachzurufen. Die Romantiker konnten freilich, als Napoleon Imperator war, den Mund nicht so voll politischer Heldenphrasen nehmen, wie neuerdings Herwegh und Andere; dagegen haben ihre gebornen Führer, auf Gefahr der Lächerlichkeit und ihres ganzen literarischen Ruhmes, die Kirche aus dem modernen Schutte wieder herzustellen gesucht, und auf Gefahr ihres Lebens das deutsche Freiheitsgefühl geweckt und gestärkt. Das nennt man aber doch sonst nicht quietistisch, sondern reformatorisch. Die Romantik war vielmehr durchaus kriegerisch, sie hat die Philister geschlagen, und dann den Befreiungskrieg gerüstet.

Begründeter ist der Tadel, daß die Romantik niemals eine eigentliche Bühne sich zu schaffen vermocht, was doch recht eigentlich ihres Berufs war, da sie eine Vermittelung von Poesie und Leben durch die Religion erstrebte, wozu gerade das Drama als ein wirksames Organ sich eignet. Allein jene Vermittelung war in den Romantikern selbst noch keineswegs vollendet. Daher ihr beständiges Spiel mit der Ironie, die allen Glauben ankränkelt, dieses ungewisse Haschen nach Surrogaten, nach einer sublimirten Kunstreligion, nach einem „geläuterten" Katholicismus. Aber das Drama, da es vom augenblicklichen Eindrucke lebt, verlangt, wie die Theatermalerei, in sich fertige, sichere, lieber derbe als ungewisse Züge, und es ist dem Publicum billigerweise nicht zuzumuthen, sich für sein Geld in solchen Labyrinthen müde zu

laufen. Es fehlte mithin den Romantikern durchaus die gleiche Basis mit dem Volke, und so schwand ihnen allmälig aller Boden der Wirklichkeit unter den Füßen, und ihre meisten Schauspiele gingen neben oder über die reale Bühne hinaus, ja sie ignorirten mit absichtlichem Trotz und Hochmuth die Bühne, anstatt sie zu sich hinaufzubilden.

Die moderne Poesie Deutschlands, da sie ihre natürliche Muttersprache vergessen, war früher im Auslande, erst bei den Italienern, dann bei den gelehrten Holländern und endlich bei den Franzosen in die Schule gegangen, die den zweideutigen und wenig beneidenswerthen Vortheil hatten, bereits eine nagelfeste geregelte Poetik zu besitzen. Die Romantik war es, die zuerst im Großen und Ganzen von dieser schülerhaften Richtung abzuweichen wagte, ja dem Auslande in offener Opposition entgegentrat, und den Gedanken einer deutschen Nationalpoesie faßte. Nicht etwa als ob sie die ausländischen Formen verschmäht hätte, die sie vielmehr eifrig adoptirte, wo sie irgend als Mittel zu ihrem Zwecke förderlich schienen; dieser Zweck aber war Leben, Kunst und Wissenschaft auf das vergessene Christenthum und dessen poetische Erscheinung, auf das vornehm ignorirte Mittelalter, wieder zurückzuführen. Eigentlich war schon Lessing der unwillkürliche Vorfechter der Romantik, theils durch den Ernst und die schneidende Schärfe, womit er die antiquirte Frage von Christenthum oder Heidenthum zur unvermeidlichen Entscheidung stellte und sonach die Religion gewissermaßen wieder literaturfähig machte; theils durch seine Kritik, die in ihrer rücksichtslosen Kühnheit überall an die Romantik erinnernd, das novantike Theatergerüst der Franzosen unter-

grub, und auf den damals noch unbekannten oder ganz verrufenen Shakspeare hinwies. Auf denselben Fundamenten war die Romantik erbaut. Sie hat in dem von Lessing angeregten Kampfe um die Religion entschieden das Kreuz ergriffen, sie hat den französischen Regelzwang völlig gebrochen und Shakspeare für immer zu unserm Landsmann gemacht. Als sie aber, wie wir gesehen, allmälig ihre ursprüngliche religiöse Mission verkannt, und nun, anstatt des verlorenen Princips, der Luxus künstlicher Formen zur Hauptsache geworden, ist sie nothwendig der Mode verfallen, und an dem Wechsel der Mode zu Grunde gegangen. Darnach hat diese specifisch deutsche Bewegung ihre Nachwirkungen nach Norden und westwärts über den Rhein bis jenseit der Pyrenäen hin verbreitet, und somit zum ersten Male seit undenklicher Zeit, was wir bisher vom Auslande erbettelt, reichlich zurückerstattet.

In Dänemark, dessen Literatur uns schon früher durch Klopstock und Baggesen verwandt war, wurde Adam Oehlenschläger von seinem Freunde Steffens für die romantischen Bestrebungen gewonnen. Er betrat zuerst mit seinem Märchendrama „Aladin oder die Wunderlampe", das er, wie seine übrigen Stücke, theils deutsch dichtete, theils selbst ins Deutsche übersetzte, sehr glänzend die neue Laufbahn, und hat in seinen spätern Schauspielen („Starkother", „Baldur", „Hagborth und Signe", „Axel", „Hakon Jarl", „Palnatoke" u. a.), nicht immer mit gleichem Glück die Romantik mit der altnordischen Sage und Mythologie zu vermitteln versucht. — In England zwar waren die alten Balladen und Shakspeare niemals ganz vergessen, der Letztere vielmehr durch des berühmten Garrick meisterhaftes Spiel von neuem auf die Bühne gebracht worden. Aber nicht ins lebendige Volksbewußtsein; denn auch dort durfte Kotzebue

und anderer Auswurf unſers Theaters und zwar mit entſchiedenem Glücke, mit dem großen Dichter rivaliſiren, bis Walter Scott und Lord Byron durch die Bekanntſchaft mit der neuen Phaſe unſerer Literatur aufmerkſam gemacht und angeregt wurden. Wie Walter Scott das nationalhiſtoriſche Element der Romantik, ſo hatte Byron das, was wir als die Nachtſeite derſelben bezeichneten, das Fauſtiſche, den Zweifel und die Zerriſſenheit, die Kleiſt erfunden und Platen ausgeſchmückt, zu ſeiner Lebensaufgabe erwählt und z. B. in ſeinem „Manfred“ mit einer Virtuoſität und ſchauerlichen Wahrheit dargeſtellt, welche bald wieder auf unſere eigne Poeſie überwältigend und betäubend zurückwirkte. — Am brillanteſten aber erwies ſich die romantiſche Invaſion in Frankreich, wo ſie gegen den eigentlichen Hauptſtock der Zopfclaſſicität und ihrer verjährten Traditionen anrannte. A. W. Schlegel hatte in ſeinen „Dramatiſchen Vorleſungen“, die ſehr bald ins Franzöſiſche überſetzt wurden, den Bau der franzöſiſchen Tragödie aller falſchen Stützen und Klammern entkleidet und dadurch in eine ganz windſchiefe Lage gebracht. In der benachbarten Schweiz hatte Frau von Stael ein propagandiſtiſches Feldlager von romantiſchen Deutſchen und Halbfranzoſen, Schlegel, Werner, Chamiſſo und Andern, aufgeſchlagen, und ſuchte in dem Buche „Sur l'Allemagne“ die neue Lehre ihren Landsleuten in ihrer Weiſe mundrecht zu machen. Die erſte Folge davon war ein indignirter Schrei des Entſetzens durchs ganze Land. Die Schegel'ſchen Vorleſungen wurden, als ein Verrath an der großen Nation, in Frankreich verboten, die alten pariſer Römer und Griechen wickelten ſich ſtolz in ihre Toga und hielten die verroſteten Schilde vor, um ihr Théâtre français vor den impertinenten Barbaren zu beſchützen. Allein im Ge-

fühle ihrer Würde merkten sie nicht, daß sich draußen die Kriegskunst verändert; die deutschen Spitzkugeln durchlöcherten nach und nach komisch Togen und Schilde; und lächerlich zu erscheinen, hält kein Franzose aus. So wurde die alte Garde stutzig, und über ihre verwunderten Köpfe hin schlugen die neuen Ideen da und dort ein, und zündeten in den Herzen der jüngern Poeten. Der tüchtigste und talentvollste unter diesen, Victor Hugo, wagte es endlich, Schauspiele nach dem neuen Recepte zu dichten, die nicht mehr zu Hofe, sondern ins Volk gingen, und das Théâtre français mußte sich herbeilassen, dem unverhofften Spectakel seine parkettirten Breter einzuräumen.

Aber es war keine Reform, sondern eine Revolution. Wie in ihrer ersten politischen Revolution hatten sie auch hier, anstatt sich auf ihre poetische Vorzeit zu stützen, frischweg eine begriffsmäßige absolute Freiheit, einen künstlichen Wahnsinn der Regellosigkeit, improvisirt, und der alte aristotelische Polizeizwang war ihnen plötzlich in völlige Anarchie umgeschlagen. Als ob in dieser Nation noch immer der blutdürstige Götzendienst der alten Gallier heimlich fortbrennte, haben sie auf ihren Theatern Unschuld, Ehre und Liebe hingeschlachtet, sich mit raffinirter Wollust der Grausamkeit an Mord, Ehebruch und Blutschande ergötzt, und Alles mit Blut besudelt, gleich ekelhaften Feinschmeckern, deren übereizter Gaumen nur noch durch den haut-gout der Fäulniß zu kitzeln ist. Und wir schämen uns nicht, diese aus dem Deutschen ins Grimassirte übersetzte sogenannte Romantik jetzt mit blödsinnigem Eifer wieder ins Deutsche zurückzuübersetzen!

Langsamer, aber um desto tiefer schnitt das kritische Schwert der Romantik in Spanien ein. Wir haben oben gesehen, wie auch hier die Boileau'sche Verschwörung gegen

die Poeſie höchſt bedenklich um ſich gegriffen und das Volk ſeinen großen dramatiſchen Dichtern nach und nach entfremdet hatte. Da trat ganz unerwartet ein junger Deutſcher dazwiſchen: Johann Böhl von Faber aus Hamburg, der um das Ende des vorigen Jahrhunderts nach Cadix überſiedelte, wo ſein Vater ein bedeutendes Handelshaus gegründet. Hochherzig und von ſeltener literariſcher Bildung, fühlte er eine tiefe Entrüſtung über die Schmach und poetiſche Unterdrückung des edeln, reichbegabten Volks, und warf den kritiſchen Zwingherrn den Fehdehandſchuh hin, indem er im Jahre 1818 die Anſichten Schlegel's über Calderon in ſpaniſcher Sprache bekanntmachte. Eine Flut von Streit- und Flugſchriften folgte unmittelbar dieſem Unternehmen, und es entſtand das ſeltſame Schauſpiel, daß die Spanier für die literariſche Dictatur der von ihnen politiſch bittergehaßten Franzoſen fochten, und ein Fremder den Calderon gegen ſeine eigenen Landsleute vertheidigen mußte. Der wackere Böhl aber ließ ſich nicht irremachen; er bewirkte die Wiederaufführung der vergeſſenen Schauſpiele von Calderon, Moreto und andern alten Meiſtern, und veranſtaltete in ſeinem „Altſpaniſchen Theater“ eine Sammlung der vorzüglicheren Stücke bis zu Lope de Vega's Zeit, nachdem er ſchon früher in ſeiner „Floreſta“ ein Gleiches für die altſpaniſche Lyrik gethan. Ihm ward indeß nicht die Genugthuung, die vollkommene und ungetrübte Reife ſeiner Saaten ſelbſt zu erleben. Denn bis kurz vor ſeinem Tode dauerte die widerſinnige Oppoſition fort, und noch im Jahre 1822 wurde in der Poetik von Martinez de la Roſa der nun ſchon hundertjährige franzöſiſche Schnürleib der drei Einheiten womöglich noch feſter geknüpft. Jedenfalls aber gebührt unſerm tapfern Landsmann die Ehre und das unberechenbare Verdienſt, in

ſein zweites Vaterland den erſten zündenden Gedanken poetiſcher Befreiung geworfen, und durch ſeinen Vorgang in ſeinem jungen Freunde Don Aguſtin Duran einen Nachfolger angeregt zu haben, der ſeine Beſtrebungen unermüdlich mit großer Liebe und Einſicht fortſetzte.

Inzwiſchen war dieſen Beſtrebungen aus Frankreich ſelbſt ein freilich ſehr unberufener Succurs zugekommen. Der Veitstanz der franzöſiſchen Romantik, der eben damals zu Paris in der üppigſten Blüte ſtand, hatte nämlich endlich auch das benachbarte Spanien ergriffen, und auch hier die Bühne zunächſt in die größte Verwirrung geſtürzt. Larra ſagt im Jahre 1835 in der Revista española: „Das Chaos von Titeln und Werken auf unſerer Bühne iſt ungeheuer. Zuerſt haben wir die Comedia antigua, unter welchem allgemeinen Titel alle dramatiſchen Werke aus der Zeit vor Comella begriffen werden; zweitens das Melodrama, ein Product unſers literariſchen Interregnums und von der Porte St. Martin zu uns gebracht; drittens das ſentimentale und das gräuelvolle Drama, älterer Bruder, des vorigen und gleichfalls Ueberſetzung; dann das ſogenannte claſſiſche Luſtſpiel von Molière und Moratin mit ſeinem Aſſonanzenvers oder ſeiner hausbackenen Poeſie; hierauf die claſſiſche Tragödie mit ihren pomphaften Verſen und ihrem Zubehör von Metaphern und erhabenen Gedanken von königlichem Geblüt; weiter die bisweilen abgeſchmackten, bisweilen aber auch amüſanten Kleinigkeiten von Scribe; ſodann das hiſtoriſche Drama, eine verſificirte Chronik in poetiſcher Proſa mit alterthümlichen Trachten und Decorationen ad hoc; endlich, wenn ich nichts vergeſſen habe, das romantiſche Drama, ein neues und originales, nie zuvor geſehenes noch gehörtes Ding, ein Komet, der zum erſten Mal mit ſeinem Schwanz von Blut und Todt-

ſchlag in dem literariſchen Syſtem erſcheint, eine Entdeckung, welche allen bisherigen Jahrhunderten unbekannt und den Columbuſſen des neunzehnten vorbehalten geblieben — mit einem Wort, die Natur auf den Bretern, das Licht, die Wahrheit und die Freiheit in der Literatur, das proclamirte Menſchenrecht, die Anarchie, die ſich zum Geſetz zu geſtalten ſtrebt."

Man ſieht ſchon aus dieſer ironiſchen Auffaſſung der neuen Zuſtände: die franzöſiſche Romantik war hier nicht auf ihrem rechten Boden. Zwar hatten es auch hier die jungen Dichter nicht an analogen Mißgeburten fehlen laſſen, von denen ſich vielmehr das ſpaniſche Theater noch bis heute nicht ganz loszumachen vermochte, und wir ſind auch keineswegs geſonnen, dieſe anarchiſche Kataſtrophe unbedingt zu verdammen. Denn in der Literatur, wie in der Geſchichte überhaupt, ſcheint jeder koloſſale Unſinn einen noch koloſſalern herauszufordern; die Drachen müſſen erſt die Lindwürmer auffreſſen, um einer edlern Generation Raum zu ſchaffen. Aber es kommt hierbei allein darauf an, ob und wo jenes Delirium wirklich eine ſolche Kriſe zur Beſſerung ſei? In Frankreich, nachdem ſich dort die Sturzwäſſer der falſchen Romantik, wie andere Modegrillen, ſo ziemlich wieder verlaufen, ſehen wir auch bereits die alten Sandbänke allmälig wieder auftauchen: die bisweilen abgeſchmackten, bisweilen aber auch amüſanten Kleinigkeiten liederlicher Converſation; und die nüchterne Tragödie, deren Helden nicht üble Miene machen, die kaum weggeworfene Zopfperücke von neuem aufzuſetzen. In dem ernſten einſamen Spanien dagegen ſcheint durch jenen Anſtoß in der That eine bedeutende Wendung zum Beſſern eingetreten zu ſein; von den willkürlich angelernten Regeln zu den unvergänglichen Geſetzen, die nicht der Claſſicität, noch

der Romantik ausschließlich angehören, sondern in der ewigen Natur der Poesie gegründet sind, und die jede tüchtige Nation je nach ihrer Eigenthümlichkeit sich selber geben muß.

Wie wahr und tiefbegründet übrigens das gewesen, was die Romantik eigentlich wollte, zeigte auch in Spanien der Vorgang eines von jenen Streitigkeiten ganz unabhängigen und unberührten Mannes. Angel de Saavedra, Herzog von Rivas (geb. 1791), war während seiner vorübergehenden Verbannung in London und Malta durch die Bekanntschaft mit den ältern englischen Dichterwerken zu denselben Ueberzeugungen gekommen, welche die Romantiker erst später in Spanien geltend zu machen versuchten. Sein in der Verbannung geschriebenes Drama: „Don Alvaro ó la fuerza del Sino" ist bereits ein damals noch ganz unerhörter, glänzender Angriff in diesem Sinne, gleichsam der umgekehrte Classicismus, wechselnd in Prosa und Versen, mit Volksscenen, wo Zigeuner und andalusische Maulthiertreiber ihren Dialekt reden, ohne nach den hergebrachten drei Einheiten zu fragen, und in seinem schönen Lustspiele: „Solaces de un prisionero" hat dieser Dichter darthun wollen und wirklich dargethan, „daß die Komödie Lope's und Calderon's einer Erneuerung fähig sei, und daß die Cultur dieser alten einheimischen Pflanze einen bessern Ertrag verspreche als das verkrüppelte aus dem Auslande nach Spanien verpflanzte Gestrüpp."

Als aber dann um das Jahr 1834 die literarische Revolution in Spanien wirklich zum Ausbruch gekommen, standen hier, wie überall in solchen Katastrophen, der Terrorismus der pariser Romantik und die Reaction des zähen Classicismus, also die spanischen Altfranzosen und die spanischen Neufranzosen einander schroff gegenüber. Allein das Allerseltenste aller Revolution ereignete sich in diesem wunder-

baren Lande. Keine der beiden Fractionen überwand die andere, beide vielmehr gingen nach und nach freiwillig in einer dritten Partei auf, die eigentlich keine war, die nichts, was noch Leben hatte, vernichten, sondern eine volksthümliche Regeneration der alten Nationalbühne wollte, und an deren Spitze als kritischer Führer eben der schon oben erwähnte treffliche Duran stand.

Zu jenen terroristischen Stürmern aber gehörte in seiner Jugendzeit Antonio Gil y Zarata, der mit seinem gräuelvollen „Carlos segundo el hechizado“ wahrhaft Furore machte, mitten in dem Beifallssturme aber, wie es einem so bedeutenden Talente geziemt, sich plötzlich besann, und mit seinen spätern Dramen („Rosamunde“ und „Guzman“) aus den Blutlachen der Porte St. Martin wieder heraustrat. Die andern gleichzeitigen Dramatiker dagegen fingen fast sämmtlich mit der Reaction an, oder vielmehr, sie bewegten sich ursprünglich, nicht ohne eigenthümliche Würde, in den altgewohnten Fesseln, bis sie dieselben als solche erkannt hatten und siegreich von sich warfen. Der berühmte Staatsmann und Dichter Francisco Martinez de la Rosa (geb. 1788), dessen reactionäre Poetik wir schon vorhin erwähnten, suchte mit seiner ersten Tragödie „La viuda de Padilla“ sogar den herben Classicismus Alfieri's noch zu überbieten. Als er aber späterhin in Frankreich selbst Augenzeuge der Triumphe der Romantik war, beschloß er, „bei Abfassung seines nächsten Stückes jedes willkürliche System zu vergessen und nur jene klaren, unumstößlichen Regeln zu befolgen, welche in dem Wesen des Dramas selbst begründet sind.“ Und er hat in seinen beiden Schauspielen „Aben Humaya“ und „La Conjuracion de Venecia“, wovon das erstere den Aufstand der Morisken in den Alpujarras behandelt, redlich Wort ge-

halten. Der fruchtbarste und ausgezeichnetste aber unter ihren gegenwärtigen Bühnendichtern ist ohne Zweifel Breton de los Herreros (geb. 1800), von dem bereits über zweihundert, und zwar durchaus werthvolle Stücke durch ganz Spanien zur Aufführung gekommen. Auch er hielt anfangs, wenngleich schon damals mit selbständiger Anwendung mannichfaltiger Versmaße, zur alten Schule und ging erst in der Folge, vorzüglich durch Duran angeregt, zu den neuen Ansichten über, ohne doch jemals ihren zügellosen Uebertreibungen und Verzerrungen zu verfallen, welche er vielmehr in seinem „Me voy de Madrid" mit bewunderungswürdigem Humor in die Flucht schlägt. Sein Hauptelement ist zwar das feine Lustspiel; dennoch erinnern seine Tragödien, z. B. „Don Fernando el emplazado" und „Bellido Dolfos" ungesucht an den ernsten Geist aus den besten Zeiten des altspanischen Theaters. — Und dieser Richtung folgen jetzt die zahlreichen jüngern Dichter, nicht als Epigonen, sondern in selbständiger Fortbildung gleich einer dichtgeschlossenen Phalanx nach Einem großen Ziele hindrängend; wie Juan Eugenio Harzenbusch (geb. zu Madrid im Jahre 1806 von deutschen Aeltern), Garcia Gutierrez, Patrico de la Escosura, Ventura de la Vega und viele Andere, unter denen neuerdings, wie es scheint, José Zorilla sich des allgemeinsten Beifalls zu erfreuen hat.

Man sollte meinen, ein so herzhaftes Zusammenwirken frischer Kräfte, die alle wissen, was sie wollen, müsse den endlichen Erfolg sichern. Denn es reicht bei weitem nicht hin, wie die Romantik in Deutschland gethan, blos kritisch auf das Höhere aufmerksam zu machen, oder in noch so trefflichen Uebersetzungen den Spiegel ausländischer Größe vorzuhalten. Das zerstreute und zerfahrene Publicum muß förmlich ge-

schult, an das Bessere erst gewöhnt werden, und das kann nur geschehen, wenn ihm eine geraume Zeit hindurch eine möglichst große Menge nicht das Alte nachahmender, sondern aus der ewig alt und neuen eigenen Nationalität lebendig hervorgegangener Schauspiele geboten, und immer wieder geboten wird. Jedenfalls aber ist damit in Spanien der Anfang gemacht, und im Volke von neuem die Erinnerung seines alten Helden- und Dichterthums geweckt worden, die wie ein Frühlingssturm erschütternd durch alle Classen der Gesellschaft geht. Dazu kommt, daß fast alle diese neuspanischen Bühnendichter selbst durch eine ernste und strenge Schule des Lebens gegangen sind. Der Herzog Angel de Rivas, der schon als Jüngling auf dem Schlachtfelde von Ocaña für todt zurückgelassen worden, mußte seine Vaterlandsliebe mit einer vieljährigen Verbannung büßen. Martinez de la Rosa war fünf Jahre lang Staatsgefangener in einer afrikanischen Festung, und seine Tragödie „La viuda de Padilla“ wurde in Cadiz während der Belagerung dieser Stadt durch die Franzosen und unter dem Krachen der feindlichen Bomben aufgeführt; eine ernstere Begleitung als die mächtigsten Posaunenstöße unserer modernen Ouverturen. So geht noch bis heute durch dieses Volk und seine Dichter eine tiefe sittliche Aufregung, die weder im Leben noch in der Poesie viel Zeit zu müßigem Spiele übrig hat. Sie ringen auf und außerhalb der Bühne nach derselben wahren Freiheit, welche gewissen Nationen, wie täppischen Kindern gefährliches Spielzeug, versagt und von Gott nur denen beschieden zu sein scheint, die sie besonnen zu gebrauchen und zu würdigen wissen.

Indem wir nun bei der unmittelbaren Gegenwart angelangt, wo alle Geschichte aufhört, überkommt uns das seltsame Gefühl eines Wanderers, der nach langer Fahrt aus der Einsamkeit des alten Dichterwaldes plötzlich auf einen großstädtischen Marktplatz heraustritt. Das Geschrei ist groß, man könnte es in einiger Entfernung fast für das Sausen des Sturms der Weltgeschichte halten; die verschiedensten Dialekte kreuzen sich betäubend, jeder will sich und seine Waare geltend machen, Alles rennt, drängt und hastet, vor lauter Geschäftigkeit und Lärm hat Keiner Zeit, den Andern zu hören oder auf seine Fragen gelassen zu verständigen. Man muß sich also schon selbst zu helfen streben, und wir wollen wenigstens versuchen, die verschiedenen Stimmen uns zu deuten, und uns in dem Labyrinth von Straßen und Sackgassen, die von dem Markte nach allen Richtungen auslaufen, wie auf offener See nach dem Stande der Sonne und der andern Himmelszeichen, möglichst zu orientiren.

Vor Allem darf man hierbei nicht vergessen, daß unsere jetzige Zeit keine fertige, in sich abgeschlossene Periode, sondern nur das weitere Stadium einer Revolution ist, deren Ausgang keine Menschenweisheit noch vorauszusehen vermag. In frühern Zeiten, als die Dichter der Gralsage, des Parcival und Lohengrin einen wunderbaren Glanz über Deutschland verbreiteten, der allen andern Nationen vorleuchtete, hatte die Poesie ihren lebendigen Mittelpunkt und Zusammenhang in der Religion, oder sie war vielmehr selbst die versuchte harmonische Verschmelzung von Menschlichem und Göttlichem. Allein der Protestantismus ist so alt als der Glaube; er unterließ zu keiner Zeit, den alten Bau der Kirche mit tausend widerwilligen Bächlein einheimisch zu unterwaschen, bis er endlich in der sogenannten Reformation

sein breites Strombett gefunden. Die der Menschennatur beiwohnende Negation, durch die Reformation formulirt, legalisirt und verschärft, hat das Individuum aus dem großen christlichen Verbande gelöst und nüchtern auf sich selber gestellt. Die Gesammtheit der Individualitäten aber findet jederzeit ihren physiognomischen Ausdruck in den Hauptfactoren alles intellectuellen Lebens: in Kirche, Staat, Schule und materiellem Interesse; und es ist daher natürlich, daß nun auch diese Factoren, gleichfalls emancipirt und selbständig geworden, sich nach und nach untereinander entzweien, und, so isolirt, jedes für sich um die Alleinherrschaft kämpfen mußten. Der Staat will die Schule und Wissenschaft sich unterwerfen, die Schule will doctrinär den Staat regieren, das materielle Geldinteresse mit seinem industriellen Mechanismus überwuchert Alle, und Alle sind in ihrer centrifugalen Hast gegen die ihrer Natur nach centralisirende Kirche gerichtet, welche ihrerseits in dem allgemeinen Kriegsstande sich ebenfalls geharnischter verwahren muß als bei normalen Zuständen. Diese unnatürliche Sonderstellung Aller ist aber wesentlich die Anarchie, die jedoch überall nicht dauern und nur als Uebergang Sinn und Bedeutung haben kann. Denn keiner jener Factoren kann ohne den andern bestehen; die Alleinherrschaft des Staats, der Schule oder des Geldsacks wäre Barbarei, und ebenso würde der alleinstehenden Kirche alles Material und Organ der Wirksamkeit fehlen; da ihr Reich allerdings gleichfalls von dieser Welt, wenngleich für eine andere, höhere, ist. Auch machen in der That, wenn man schärfer hinsieht, in diesem verworrenen Gewebe schon einige leuchtende Fäden, gleichsam Hieroglyphen der Zukunft sich bemerkbar: eine unklare Sehnsucht nach etwas Unbestimmtem außer ihnen, und die Ahnung, daß am Ende doch wohl das eigentliche Ziel in dem Verein und der freiwilligen Unterordnung Aller unter ein höheres Princip liege, das

aber anzuerkennen der Stolz der ſouveränen Menſchenweisheit ſich ſträubt und lieber in beſtändiger Unruhe nach den ſeltſamſten Surrogaten greift. Denn dieſer Schrei nach einer unmöglichen Republik, mit deren ſittlicher Strenge überdies jenen Sonderbündlern am wenigſten gedient wäre, was iſt es im Grund anders als das ſeinem Urquell entfremdete und daher unverſtandene Gefühl der wahren Freiheit und Gleichheit, welche das Chriſtenthum predigt? Oder das ſtolze Weltbürgerthum anders als das wiederaufdämmernde Bewußtſein des großen Verbandes, womit die Kirche alle Nationen brüderlich umfaßt?

Jene Ahnungen, gleichſam ein Heimweh im Exil, waren die eigentliche Seele der neuen Romantik. Als aber die Revolution der Romantik an ſich ſelbſt irre und kampfesmüde geworden, ging, wie wir wiſſen, die Reaction, die nichts gelernt und nichts vergeſſen hatte, unverweilt an ihre Arbeit. Als hätten ſie ungefähr 60 Jahre verſchlafen, hören wir ſie wie aus Träumen überall wieder von der guten alten Zeit der Aufklärung reden, während ſie die etwas wackelig gewordene Literaturmaſchine, Ruck auf Ruck, über die Romantik und das ganze Mittelalter hinweg bis möglichſt vor Chriſtus zurückzudrängen ſuchen. Dieſen Rückmarſch nennen ſie wunderlicherweiſe den Fortſchritt; und doch wäre es ebenſo leicht als ergötzlich, jedem ihrer Stichwörter einen ganz analogen Ausſpruch aus dem weiland Nicolai'ſchen Idiom gegenüberzuſtellen. Ihr „freies Weib" iſt nur eine neue Auflage des bekannten Buchs von Hippel; und wenn ſie ſich rühmen, die Emancipation des Fleiſches und den religiöſen Unglauben erfunden zu haben, ſo vergeſſen ſie oder wollen nicht wiſſen, daß es in dieſem lüderlichen Fache die Cavaliere Ludwig's XV. viel weiter gebracht.

Mit dieſer Reaction hängt indeß noch eine andere Er-

ſcheinung, oder vielmehr ſehr natürliche Folge derſelben unmittelbar zuſammen, nämlich die auffallende Gleichgültigkeit, ja ein wegwerfendes Vornehmthum gegen die Poeſie überhaupt. Es iſt eine nicht mehr zu leugnende Thatſache: die Dichter, die ſonſt mit Einer Ballade oder Ode ganz Deutſchland elektriſirten, ſchreiben heutzutage faſt nur noch für Ihresgleichen, für Recenſenten, und für die Frauen, denen daher das Poem als Nippes mit Flitter und Goldſchnitt dargebracht werden muß. Die Männer haben anderswo ſo viel Anderes zu thun, und begnügen ſich, um in den Damentheezirkeln nicht gar zu unwiſſend und ungeſchickt zu erſcheinen, höchſtens damit, einige Recenſionen anzuſehen, oder in unaufgeſchnittenen Buchhändlerexemplaren zwiſchen Traum und Wachen auf gut Glück hin und her zu blättern. Viele, und zwar ſehr geiſtreiche Leute begrüßen dieſen Zuſtand ſpartaniſch als einen herrlichen Umſchwung der Zeit; die Nation ſoll ſich ermannen und von dem weichlichen beſchaulichen Genuß zum Kampfe, von der Poeſie zur ernſten That ſich wenden. — Wir können in dieſen Jubel keineswegs ſo unbedingt mit einſtimmen. Jedenfalls thut jener gutgemeinte Rath gerade jetzt am wenigſten noth; unſere Jugend geht ohnedies ſchon mit mehr Phantaſterei als Phantaſie, in lauter Politik und philiſterhafter Altklugheit auf. Und ganz abgeſehen davon, daß der Mangel wahrhafter Freude am Schönen unter allen Umſtänden ein Mangel und barbariſch iſt; ſo wurzeln auch rechte Poeſie und rechte That ſtets in Einer geheimnißvollen Tiefe und ſind nur der verſchiedene Ausdruck ein und derſelben Kraft. Wir meinen vielmehr, jener prüde Ekel am Poetiſchen rührt daher, daß die Männer, die dichtenden wie die leſenden, vom Patriotismus, der ihnen durch ein abſtractes Weltbürgerthum, von der Freiheit, die ihnen durch juvenile Abgötterei mit ihrer

Caricatur, von Liebe, die ihnen durch weichliche Liebelei und einen frömmelnden Zuckerüberguß, von der Religion, die ihnen einerseits von den faselnden Romantikern, andererseits von den süßlichen Pietisten verleidet ist, mit einem Worte: von allem Höhern und Großen, das allein des Dichtens werth ist, sich in einer Art verzweifelter Resignation zu einem schlechtverhüllten Materialismus und Egoismus gewendet haben, der nun einmal durchaus keinen schönen Klang gibt. Nicht die Poesie also ist an dem sittlichen Verfalle Schuld, sondern umgekehrt: der religiöse und sittliche Abfall im Leben hat den Verfall der Poesie verschuldet, die immer nur der potenzirte Ausdruck des innern Lebens einer Nation sein kann. Gebt diesem Leben einen großen und ewigen Inhalt, und die Poesie wird ihn sehr bald verklärend erfassen, und um die Verjüngte werden auch die ernsten Männer sich wieder scharen, wie sie sich noch in den Befreiungskriegen unter dem Banner der Romantik geschart haben.

Dieser Kampf nun der Reaction mit den Nachwehen der Romantik ist der eigentliche Inhalt unserer gegenwärtigen Literatur; mehr zwar eine Fusion oder Confusion, als ein wirklicher Kampf, da die Romantik schon längst mit der Reaction geliebäugelt, während diese, ohne es zu wissen und zu wollen, an ihrer Todfeindin sich großgesäugt und geschult hat; und ebenso für beide Theile ohne irgend gegründete Aussicht auf Sieg, nicht für die Romantik, weil sie feig sich selbst aufgegeben, und für die Reaction nicht, weil die bloße Negation an sich nicht lebensfähig ist. Es ist, wie in unserm jetzigen europäischen Gesammtleben überhaupt, eine Uebergangsperiode, in der sich, außer dem allgemeinen Ueberdruß am Alten noch kein bestimmt entwickelter Charakter unterscheiden läßt. Da aber, wie schon öfters erwähnt, gerade das Drama

den jedesmaligen Bildungszustand seiner Zeit am getreuesten abspiegelt, so sehen wir auch in der That unsere heutige Allerweltsbühne nach allen möglichen und unmöglichen Richtungen hin zerfahren, und die ganze Weltgeschichte des Dramas von der Sakontala bis zu Victor Hugo bunt durcheinander durchprobiren. Das ist vortrefflich für die Kritik, aber Kritik schafft keine Dichtung. Es ist ein prächtiges Chaos, aber das Drama will scharfumrissene Formen und eine entschieden nationale Physiognomie.

Will man in dieses Chaos wenigstens eine nothdürftig übersichtliche Ordnung bringen, so muß man zuvörderst die Poetischen von den Unpoetischen sondern und die letztern, also bei weitem die größere Hälfte, gänzlich ausscheiden. Dieses Ungeziefer erzeugt und vermehrt sich unvertilgbar überall, wo etwas wund und krank ist in der Gesellschaft, und lebt vom Schmuz. Man sieht sie daher unaufhörlich, jenachdem der Wind von da oder von dorther bläst, flachen Liberalismus oder stupide Reaction, wohlfeile Rührung, fuselichte Eckensteher, confuse Hofräthe, sentimentale Kammerjungfern, kurz: allen Auswurf von Gasse und Salon plunderselig auf der Bühne zusammenfegen. Der ganze instinctartige Kniff besteht darin, die Gemeinheit zu streicheln und aufzublasen, damit sie voll von dankbarem Vergnügen sich selbst für etwas Rechts halte. Aber ihre Fabrikate, obschon sie gleich dem Schund der Leihbibliotheken gar nicht zur Literatur zählen, sind dennoch von nicht geringer Bedeutung durch den Schaden, den ihre massenhafte Zudringlichkeit in den Wäldern und Gärten der Poesie tagtäglich anrichtet. Denn sie vergiften moralisch durch ihre populäre Sophistik der Unsittlichkeit, und verdummen ästhetisch, indem sie das Publicum stumpf und faul machen, daß es sich vor jedem höhern Aufschwung

ſcheut, und ſich gewöhnt, das Schauſpiel als eine bloße Sieſta zu beſſerer Verdauung zu betrachten. Dieſe Brut iſt, wie der Zug der Proceſſionsraupe, nicht durch einzelne Angriffe, ſondern nur durch eine totale Veränderung der poetiſchen Atmoſphäre zu vertilgen.

Die Andern, die wirklich Strebenden oder Poetiſchen, zerfallen dagegen in mehre Gruppen, die aber keineswegs etwa gegen jenen gemeinſchaftlichen Feind zuſammenhalten, vielmehr ſich fortwährend wechſelſeitig paralyſiren und wieder aufheben, gleich dem bekannten Kampfe der beiden Löwen, die verbiſſen einander auffraßen, daß nur die Schwänze übrigblieben.

Wir nennen hier, wie billig, zuerſt die Unſchuldigſten unter ihnen: die Gelehrten, welche von der realen Bühne ſo wenig wiſſen, als die Bühne von ihnen, die harmlos ihre Stubenideale auf die Stelzen Schiller'ſcher Rhetorik ſtellen, und meiſtentheils mit ihrem Prachtgerüſte an der gefährlichſten Sandbank, der Langweiligkeit, ſtranden. Sie fraterniſiren gern mit den alten Griechen und Römern; da ſie aber vor lauter Studien wenig Zeit zum Leben übrigbehalten, ſo haben ſie das Unglück, mit ihren Idealen, wenn dieſe eben draußen wieder die Mode gewechſelt, regelmäßig zu ſpät zu kommen. Wie in der Puppenkomödie laſſen ſie ihre hölzernen Begriffe mit Krone und Scepter im feierlichen Jambenſchritt über die Breter ſtolziren, ohne zu merken, daß ihnen beſtändig der Hanswurſt zwiſchen die Beine läuft oder lachend den Zipfel des nachrauſchenden und etwas fadenſcheinig gewordenen Kaiſermantels nachträgt. Denn dieſes verſchillerte Pathos fordert unwillkürlich den Spott heraus, und iſt leicht zu parodiren; was denn auch die Spaßvögel in Wien ergötzlich genug beſorgen, oder doch beſorgt haben, denn, unſers

Wissens, hat leider auch der volksthümliche Kasperl jetzt treulos den modernen Frack und Glacéhandschuhe über die Narrenjacke gezogen, nachdem schon Raimund in seinen leopoldstädter Zauberstücken einen romantisch-rührenden, bittersüßen, allegorischen Ton angeschlagen, und somit vom Volkstheater zur Kunstbühne hinübergeleitet hatte.

Jenen — wenngleich nicht immer an Jahren — alten Herren aber stehen die jungen Bühnendichter gegenüber: Jungdeutsche, Junghegelianer und andere Jungen, studentisch, langhaarig, prahlerisch und leicht zum Zorne geneigt. Fast erdrückt von dem aufgehäuften Handwerkszeug und durch unmäßige Kunstgenüsse blasirt, ringen sie rastlos nach Etwas, das noch poetischer wäre als die Poesie, nach abnormen Ungeheuerlichkeiten der Historie, nach unmöglichen Seelenzuständen und einem gleichsam zertrümmerten Dialog. Sie haben sich aus der Literaturgeschichte besonders die Sturm- und Drangperiode gemerkt, und dramatisiren unbefangen ihre eigenen Flegeljahre. Wie in jener Periode stört und verstimmt es daher auch hier, daß fast alle ihre Dramen mehr oder minder Tendenzstücke sind. Nun muß zwar, wie jeder Vernünftige einsieht, jedes tüchtige Schauspiel eine durchgreifende Idee zur Erscheinung bringen und also, wenn man es einmal so nennen will, gewissermaßen ein Tendenzstück sein. Aber ganz abgesehen davon, daß hierbei nicht selten wandelbare Zeitansichten und Modeneigungen mit Ideen und wahrhaften Weltinteressen verwechselt werden; so ist es noch ein sehr wesentlicher Unterschied, ob die Idee willkürlich in die Handlung hineingetragen, oder von der Handlung getragen wird, ob die Thatsachen reden, oder blos geredet werden, so daß man beständig den Autor aus seinem doctrinären Souffleurkasten heraushört. Es ist mit dem Schauspiel der-

ſelbe Fall wie mit dem großen Weltdrama der Geſchichte, die gleichfalls häufig genug, anſtatt der einzig möglichen und gerechten objectiven Auffaſſung, ganz ſubjectiv nach verſeſſenen Meinungen ſyſtematiſch conſtruirt und verfälſcht wird. Im Drama aber wie in der Geſchichte iſt eine unſichtbare Seele, die Niemand machen kann, die aber in tauſend Aeußerlichkeiten ſich kundgibt und hier wie dort die eigenthümliche Phyſiognomie des Ganzen beſtimmt. Der dramatiſche Dichter hat nur die Wundergabe, die verborgenen Quellen, welche wie Adern das Leben durchranken und erhalten, zu entdecken; und Shakſpeare iſt der große, noch unübertroffene Meiſter dieſer geheimnißvollen Wünſchelruthe. Am ungeſchickteſten regieren dieſe Wünſchelruthe wohl diejenigen, welche gleichſam die Eierſchalen der Schule noch an der Stirn tragend, das Syſtem der eben gangbaren Philoſophie, oder doch ein paar Hauptzüge derſelben, im Drama verkörpern wollen. „Meine Gedanken ſind nicht eure Gedanken“, ruft der Herr beſtändig und wo wir's am wenigſten erwarten, durch alle Geſchichte, die nach ihrem eigenen Syſtem über unſere Syſteme hinweggeht und ſie alle überlebt. Ueberhaupt iſt, unſers Dafürhaltens, die Philoſophie nur die Turnkunſt des Geiſtes, eine ſtärkende, für die Geſundheit heilſame Motion und Uebung, aber nicht die Geſundheit ſelbſt; wie die Poeſie mit Gefühlen und Phantaſie, ein ſehr edles und unentbehrliches Spiel mit Gedanken; nur muß ſie nicht mehr, nicht die abſolute Wahrheit zu beſitzen prätendiren.

Und dennoch, trotz der confuſen, ja oft geradezu antichriſtlichen Irrfahrten dieſer raufluſtigen Partei verfolgen wir ihre tumultuariſchen Anſtrengungen fortwährend mit Intereſſe und Aufmerkſamkeit. Nicht als ob wir meinten, daß ſie das neue Eldorado der Poeſie, das ſie ſuchen, ſchon ge-

funden, oder jemals ſelbſt finden würden. Aber ſie theilen, wie ein Gewitterſturm, die drückendſchwüle Luft, die auf Allen laſtet, drängen gewaltſam zur Entſcheidung und werden den Handel, weil ſie ihn keck auf die äußerſte Spitze treiben, wider eigenes Wiſſen und Wollen endlich ſpruchreif machen. Bei ihnen iſt, der allgemeinen Apathie und heuchleriſchen Mattherzigkeit gegenüber, doch noch Leben, ein reſolutes Haſten und Kämpfen, daß noch Funken ſprühen, die leicht zünden, wann und wo ſie es am wenigſten gedacht. Nur aus Saulus konnte ein Paulus werden.

Zwiſchen dieſen beiden Gruppen endlich ſtehen, oder ſchwanken vielmehr, die Theaterdiplomaten, die das Publicum ſchlauerweiſe in ſeinem eigenen Garne einzufangen und ihm verſtändlich und lieb und theuer zu werden hoffen, wenn ſie ſich proſaiſch ſtimmen. Sie vermeiden daher den Vers; ihre Stücke ſollen keineswegs gemein, aber auch nicht allzu poetiſch, und am allerwenigſten etwa gar romantiſch ſein. Die Schlauheit beſteht weſentlich darin, daß ſie überall die Extreme abſchwächen und zu einem, wie ſie meinen, billigen Juste milieu zu vermitteln ſuchen. Uns ſcheint dies indeß ſehr unnütze Mühe. Denn das Publicum iſt gar nicht ſo dumm, wie es ausſieht, es liebt überall die Kühnheit mehr als die Vorſicht, und nimmt eine ſo vornehme Herablaſſung ſeiner Bühnendichter mit vollem Rechte leicht übel. Gewiſſe Conceſſionen ſind für den Theaterdichter, wenn er irgend wirkſam ſein will, allerdings unerläßlich; aber nicht Conceſſionen an die Impotenz, an die Thorheiten, Unarten oder Laſter des Publicums, wie ſie ja auch ſchon Kotzebue einſt mit ephemerem Erfolge gemacht hat, ſondern an die nationale Eigenthümlichkeit und den jedesmaligen höchſten Bildungsgrad ſeiner Zeit, wie Shakſpeare gethan, indem er an den Patriotis-

mus seiner Landsleute und an den Humor des lustigen Alt-englands appellirte. Hier heißt es Hammer oder Ambos sein. Will der Dichter in wesentlichen Dingen, wozu bekanntlich in der Poesie auch die Form gehört, nachgeben, will oder kann er sein Publicum nicht gewaltsam heben und mit sich fortreißen, so wird das verzogene Publicum sehr bald das ganze Verhältniß umkehren, und seinen eingebildeten Hofmeister von Concession zu Concession bis zur völligen Trivialität herabziehen. Was soll also überhaupt jenes saloppe dilettantische Nivelliren? Es gibt überall nur Poesie oder Nichtpoesie, zwischen beiden liegt die Mittelmäßigkeit, mit der Niemandem gedient ist.

Am schwächsten hat diese Dichtergruppe bei uns ohne Zweifel im Lustspiel sich erwiesen, indem sie auch hier die Mitte zwischen Posse und Salonwitz halten wollen, und daher gewöhnlich eine Art von Mesalliance zu Stande bringen, die weder den Gebildeten, noch dem sogenannten Volke genehm ist. Wenn die Gelehrtenpoesie schon an sich das Symptom einer Krankheit ist, so zeigt sie sich gerade im Lustspiel doppelt verderblich. Das eigentliche Wesen des Lustspiels ist, wie schon der Klang des Namens andeutet, eben nichts Anderes als die Lustigkeit, die momentane Befreiung von allen kleinlichen, spießbürgerlichen Rücksichten und Banden des Alltagslebens, indem wir dieselben ignoriren oder humoristisch auf den Kopf stellen; gleich der Luft ein Gemeingut aller gesunden Seelen, das aber, eben wegen seiner lustigen Beweglichkeit, durch die geringste Pedanterie verscheucht oder erdrückt wird. Man könnte sich, wenn in einem solchen Staat im Staate und seinem Verhältniß zur Wirklichkeit nicht schon in sich etwas ideal Komisches läge, sehr wohl ein Lustspiel ohne eigentliche Komik denken, wie denn auch in der That

Shakspeare einige solche Stücke hat, wo die Menschen wie freie Waldvögel sich in unverwüstlicher Heiterkeit unter einem ewigblauen Himmel bewegen. Das specifisch Komische ist nur die Folge, ein weiterer Ausdruck dieser Lustigkeit, die sich muthwillig wohl auch daran ergötzt, die Kehrseite des gewöhnlichen Lebens aufzudecken. Das Komische geht daher überall dem verborgenen und sorgfältig gehüteten Narren der vernünftigen Leute zu Leibe, der sich einst in unserm Hanswurst verkörpert hatte, und den wir nun, seit wir den Hanswurst so schnöde und vornehm abgethan, immer wieder von neuem construiren müssen, welche verzweifelte Anstrengung aber natürlicherweise so häufig mißglückt, daß in manchem unserer modernen Lustspiele eigentlich nichts komisch ist als der Dichter selbst.

Am natürlichsten, sollte man meinen, hätte sich unser Lustspiel selbst in der neuesten Zeit an das Volksschauspiel anknüpfen lassen, wie es von Philipp Hafner bis zu unsern Tagen noch immer in Wien über die leopoldstädter Bühne gegangen. Wer noch so glücklich war, diese Stücke von den rechten Schauspielern (wie z. B. Hasenhut und Schuster) vor dem rechten Publicum dargestellt zu sehen, wird eingestehen müssen, daß die unmittelbaren Nachkommen des Hanswursts: der Kasperl, der Paraplümacher Staberl u. s. w., die widerwärtige Roheit und Ungeschlachtheit, die ihrem Ahnherrn mit Recht zuletzt den Hals gebrochen, längst abgelegt, und dennoch den ganzen unermeßlichen Schatz von Lustigkeit und Volkswitz geschickt herübergerettet hatten. Allein es wiederholte sich auch hier das schon oft bemerkte Unglück. Die gebildeten Dichter fanden diese kecken Gesellen zu tief unter ihrer Würde, um sich irgend mit ihnen zu befassen, und die Volksdichter waren zu ungebildet oder zu leichtsinnig, um

über den einmal hergebrachten Schematismus hinauszugehen, und die prächtige hanswurſtiſche Erbſchaft mit der neuen Bildung künſtleriſch zu vermitteln. Die leopoldſtädter Bühne blieb daher, einige Commanditen in mehren öſtreichiſchen Provinzialſtädten abgerechnet, rein localwieneriſch, und mußte wohl in dieſer iſolirten Beſchränktheit allmälig untergehen.

Und dieſer empfindliche, wir möchten ſagen unerſetzliche Verluſt erinnert uns leider an ein allgemeines Haupthinderniß des deutſchen Luſtſpiels, an den Zerfall nämlich unſerer geſammten geſelligen Bildung in lauter Provinzialbildungen und Dialekte, die einander fremd, ja zum Theil völlig unverſtändlich ſind. In Frankreich iſt die ganze Geſellſchaft in einen eleganten pariſer Allerweltsfrack gefahren, der jedem, den Gebildeten und Ungebildeten, vollkommen paßt, weil er eben ganz und gar keinen eigenthümlichen Schnitt hat. Die überhaupt wenig dramatiſchen Italiener haben ein für allemal ihre ſittlichen Zuſtände und Volksſpäße typiſch in einigen ſtehenden Masken zuſammengefaßt, die ein jeder, auch ohne Verkleidung, ſogleich erkennt. Ebenſo wird in Spanien, wenigſtens auf der Bühne, die Geſellſchaft noch immer von den nationalen Triebfedern, Ehre und Eiferſucht, bewegt, die ſich gleichſam von ſelbſt zur Intrigue verſchlingen. In Deutſchland dagegen fehlt, mit einer wahrhaften Hauptſtadt, auch jederlei Centraliſation der Geſellſchaft, ihrer politiſchen, äſthetiſchen und religiöſen Anſichten. Das iſt im Allgemeinen ganz gut; denn dieſe Mannichfaltigkeit eigenthümlicher Stammes-Individualitäten, dieſer beſtändige Kampf ſcharfer Gegenſätze, erhält wach und friſch, und bewahrt uns vor verwaſchener Einförmigkeit und jener Geiſtestyrannei, wie ſie Paris Jahrhunderte lang über Frankreich ausübt, und die eine ganze Nation langweilig macht. Weniger günſtig aber,

ja geradezu verderblich verhält ſich dieſer Zuſtand ſpeciell zum Drama, indem er unaufhörlich ein unruhiges, haſtiges und doch ſtets vergebliches Experimentiren erzeugt. Wir fühlen uns ungeſchickterweiſe ſchon durch den raſchen Scenenwechſel eines Shakſpear'ſchen Schauſpiels verwirrt und geſtört. Aber was will das Alles ſagen gegen die wahrhaft fieberhaft fliegende Scenerie unſerer Bühne, wo wir bald franzöſiſch, bald engliſch, bald niebelungiſch, bald ſpaniſch haranguirt werden, ſo daß immer ein Eindruck den andern wieder aufhebt, und die ruhige Bildung eines allgemein verſtändlichen Idioms ganz unmöglich wird. Und nun gar in unſern ſogenannten Original-Schauſpielen! Welche unüberſteigliche Kluft z. B. zwiſchen dem Stück eines kritiſchen Hegelianers und dem eines Romantikers, oder den weithinfahrenden Birch-Pfeiffereien; und wenn man hier über heimliche Stiche auf Jeſuiten und Ultramontanen vor Freude und Lachen berſten möchte, fühlt ſich einige Meilen weiter das Publicum von derſelben Effectmacherei gröblich verletzt. — Das ſeiner Natur nach demagogiſche Drama aber muß, um wirkſam zu ſein, nicht zu einer Coterie oder einzelnen Hauptſtadt, ſondern zu einer möglichſt großen und gleichgeſtimmten Geſammtheit reden können. Am ſchwierigſten überdies wird das Drama, und namentlich das auf die Charakteriſtik der Gegenwart weſentlich angewieſene Luſtſpiel in unſerer Uebergangszeit, wo die zerſtreuten Elemente noch chaotiſch durcheinandertreiben, und die charakteriſtiſche Phyſiognomie erſt ſuchen, die der Dichter darſtellen ſoll.

Unſere jetzigen Luſtſpieldichter würden demnach vielleicht am beſten thun, dem allerdings ſehr draſtiſchen Vortheile einer lebendigen Abſpiegelung der gegenwärtigen Wirklichkeit einſtweilen und bis auf Beſſerwerden ganz zu entſagen und tiefer in das Reinmenſchliche zurückzugreifen, das allen Zeiten

zum Grunde liegt und ſchon an ſich genug Ergötzliches und Närriſches bietet; mit Einem Wort: in mehr idealem Wurfe, dem auch eine künſtleriſchere Form entſprechen müßte, das zu wagen, was wir, in einem andern Sinne als gewöhnlich, das eigentlich feine Luſtſpiel nennen möchten. Das iſt indeß immer nur Sache weniger bevorzugter Dichtergeiſter. Kein Wunder daher, daß unſer Repertoir noch immer zu der Ueberſetzungsfabrik flacher franzöſiſcher Stücke ſeine Zuflucht nimmt, die den pariſer Schliff für Poeſie geben und die Gemeinheit ſalonfähig machen wollen, ganz wie zu Gottſched's Zeit, welche eben nur ihr zufälliges Coſtüm gewechſelt hat. Und ebenſo eine weitere Folge dieſer Impotenz und Armuth iſt auch die kindiſche Ballet- und Opernwuth. Wir erkennen gewiß, trotz jedem Bildhauer, die ſymboliſche Schönheit und Poeſie des menſchlichen Körpers mit Freuden an. Aber das ſoll uns Niemand einreden, daß der Leib auch in ſeiner affectirten Verzerrung noch ſchön ſei; oder daß etwa die Zoten des perhorreſcirten Hanswurſtes jemals ſo unſittlich und unanſtändig geweſen, als der durchſichtige Parfümduft, hinter welchem das Ballet die Walpurgisnächte vom Blocksberge mitten unter die gute Geſellſchaft verſetzt. Aufrichtig bewundern müſſen wir dagegen die rührende Selbſtaufopferung der modernen Oper, womit dieſe in wahrhaft convulſiviſchen Klängen das Trippeln auf den Zehenſpitzen, die Fußtriller und das emancipirte Beinausrecken ihrer lüderlichen Halbſchweſter zu allgemeinem Ergötzen und mit dem beſten Erfolge nachzuahmen bemüht iſt.

Wir proteſtiren zwar entſchieden gegen Schiller's Meinung, daß die Veredelung der Menſchheit nur durch äſthetiſche Ausbildung zu erzielen und daher das populärſte aller äſthetiſchen Bildungsmittel, das Theater, über die veraltete Kirche

zu stellen sei. Das hindert uns jedoch, wie die Sachen nun einmal stehen, keineswegs, dem Schauspiele, da es alle Zauberformeln nicht nur der Poesie, sondern auch aller andern Künste für sich verbraucht, und auf Herz, Ohr und Auge gleichmäßig eindringt, allerdings eine sehr bedeutende Wirksamkeit zuzuerkennen. Denn die Menschheit hat sich jene Schiller'sche Erziehungsmaxime gar wohl gemerkt; es gehen ebenso viele Leute, und zwar noch öfter, ins Theater, um sich dort ihre Bildung zu holen, als in die Kirche. Was würde man aber dazu sagen, wenn Sonntags in der Kirche so albernes, verkehrtes und unsittliches Zeug abgekanzelt würde, wie im Theater fast allabendlich geschieht? Es ist demnach ohne Zweifel von der höchsten Wichtigkeit, diese moderne Volksschule möglichst zu reformiren, oder doch wenigstens unschädlich zu machen.

Fragt man nun aber, wie da zu helfen sei, so antworten wir: Nicht durch Aesthetik, sondern einzig und allein durch das poetische Gewissen, das jede gleißende Lüge gründlich verabscheut, durch männliche Unterordnung jener zerstreuten und zerfahrenen Elemente unsers Dramas unter ein gemeinsames Princip, unter Etwas, das höher liegt, als diese Zerfahrenheit und prickelnde Unruhe. Die Politik kann dies nicht sein, denn sie ist veränderlich und wesentlich diplomatisch, wie aller Egoismus, und keineswegs Eins mit dem ewigen Recht. Die Philosophie auch nicht, denn sie ist nur ein Suchen und kein Gefundenes. Und noch weniger etwa der Schiller'sche Kosmopolitismus, da er bei uns allzu kläglich durchlöchert ist, um noch als anständige Theatermaske zu dienen. Denn das wäre das für eine Weltbürgerei, die nicht einmal über die Schlagbäume eines spießbürgerlichen Winkelpatriotismus zwischen Nord- und Süd-Deutschland hin-

weg kann; dieſes „Seid umſchlungen, Millionen“, das ſtets mit wahrhaft komiſchem Entſetzen zurückfährt, wenn ihm unverhofft ein Dutzend wirklicher Katholiken oder ſogenannter Ultramontanen in die weitausgeſpreizten Arme läuft. Unſer Drama wird daher, um aus der gegenwärtigen babyloniſchen Sprachverwirrung herauszukommen, auf ein allgemein verſtändliches und nationales Gefühl zurückgehen müſſen, das mit allen jenen Evolutionen verkappten Stolzes nichts zu ſchaffen hat; und das kann kein anderes ſein, als das religiöſe, und zwar ſpecifiſch chriſtliche Gefühl, wie es z. B. in Shakſpeare'ſchen Schauſpielen unſichtbar und doch unverkennbar waltet. Denn unternimmt es das religiöſe Gefühl, ſich ſelbſt eine beliebige Religion zu machen, ſo geräth es unvermeidlich wieder, wie einſt bei Werner, in eine theoſophiſche Traumwelt, die nie und nirgends national werden kann.

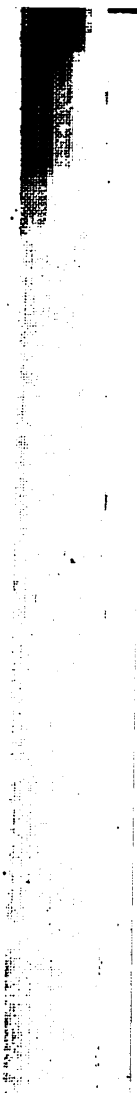
Ebenſo verkehrt wäre jedoch die entgegengeſetzte Richtung, ein eigenſinnig die neue Bildung ignorirendes Zurückgreifen auf die zum Theil noch ungefügen und kindiſchen Anfänge der alten Myſterien. Das hieße abermals mit verroſteten Hellebarden gegen das ſeitdem erfundene Schießpulver fechten wollen. Am entſchiedenſten aber müſſen wir endlich das überblümte und geſchminkte Chriſtenthum der „Amaranthen“ und „Sieglinden“ abweiſen, das ſich von dem ganz undramatiſchen Pietismus nur durch einen neuen Zuckerübergguß unterſcheidet, und wo uns, wie ehemals in den Fouqué'ſchen Schauſpielen, die prätentiöſe Weinerlichkeit der Gläubigen beſtändig moraliſch zwingt, für die größere Kraft und Verſtändigkeit ihrer bei weitem intereſſantern Widerſacher unwillkürlich Partei zu nehmen. Das iſt wiederum nur eine andere Art von Rippes für die Boudoirs äſthetiſcher Damen. Es kommt überhaupt hier gar nicht auf chriſtliche Stoffe an,

ſondern auf die religiöſe Auffaſſung und Durchdringung des Lebens, die ſich grade an dem ſprödeſten Material der Wirklichkeit am wunderbarſten bewähren kann. Wir wollen auf der Bühne kein Dogma, keine Moraltheologie, nicht einmal in allegoriſcher Verhüllung, wenn die Allegorie nicht etwa, wie bei Calderon, durch die Zauberei der Poeſie wirklich lebendig und individuell wird. Wir hätten ſonſt eben wieder nur Tendenzſtücke; und die greifbare Tendenz, wie wir ſchon einmal geſagt, verſtimmt und verfehlt daher ihren Zweck, ſie mag auf das Verkehrte oder auf das Göttliche gehen. Wir verlangen nichts als eine chriſtliche Atmoſphäre, die wir unbewußt athmen, und die in ihrer Reinheit die verborgene höhere Bedeutſamkeit der irdiſchen Dinge von ſelbſt hindurchſcheinen läßt, gleichwie ja dieſelbe Gegend nicht dieſelbe iſt in dickem Schmutzwetter, oder bei ſcharfer Abendbeleuchtung. Wer fragt im Frühling, was der Frühling ſei? Wir ſehen die Luft nicht, die uns erfriſcht, und ſehen das Licht nicht, das doch ringsum Laub und Blumen färbt. — Man macht der katholiſchen Kirche ſo häufig den Vorwurf, daß ſie mit der Macht aller Künſte auf die Sinne wirke, und bedenkt dabei nicht, daß hier alle Kunſt nur das Symbol höherer Geheimniſſe iſt. Man ſollte, anſtatt unverſtändig zu ſchmähen, viel lieber von der Kirche lernen. Denn was gibt der alten Kirchenmuſik dieſe erſchütternde Gewalt? Warum haben die alten Heiligenbilder alle die modern antikiſirenden Kunſtſtücke überlebt? Weil dieſe Geſtalten, wie jene Klänge, noch immer von dem unverwüſtlich traditionellen religiöſen Gefühle getragen werden, und dennoch, oder vielmehr eben deshalb, da ſie in ihrem tiefern Mittelpunkt von den wechſelnden Launen und Coquetterien der Zeit unberührt bleiben, ſelbſtändige Kunſtwerke ſind. Es iſt eine ſehr gebräuch-

liche, aber ganz vergebliche Selbsttäuschung des Hochmuths, in der Kunst überhaupt und also auch im Schauspiele, jene ewige Grundlage entbehren und durch bloße Moral oder Intelligenz ersetzen zu können. Denn jenseit des von seiner eigentlichen Heimat: dem Geheimniß Gottes und der Religion, abgewendeten Glaubens liegt hier, wie überall, unvermeidlich der Aberglaube. Die nie völlig zu vertilgende Gewalt des Wunderbaren im Menschen, einmal ihres innern Lichtes beraubt, schwärmt in der Finsterniß und wird, anstatt der Gottesfurcht, von jener wahnwitzigen grauenhaften Furcht vor den unheimlichen Kräften der Natur befallen, welche namentlich auf der Bühne die Phantasterei, den gespensterhaften Schicksalsspuk und den Blutdurst erzeugt hat.

Es wird allgemein über den Verfall des Theaters geklagt, und die Schuld bald den Intendanzen, bald den Schauspielern oder der engherzigen Censur zugeschoben. Die Thatsache des Verfalls liegt offen zu Tage, aber die Anklage muß, um gerecht zu sein, conciser formulirt werden. Schlechte Intendanzen und schlechte Schauspieler sind nicht die Ursache, sondern die Folge des Verfalls, denn wer mit dem Strome schwimmt und schwimmen *muß*, kann den Strom nicht lenken, und am wenigsten ist den Schauspielern zuzumuthen, vortrefflich zu sein, wenn sie nichts Vortreffliches zu spielen haben und mit der Mittelmäßigkeit wohlfeil Furore machen können. Nicht auf den Bretern also, sondern unter den Theaterdichtern fehlt der rechte Held, ein durchgreifender Genius, der, unbeirrt von den kleinlichen Sympathien und Antipathien, in den Staubwirbeln, welche sie aufwühlen, die sich leise formirende nationale Gestalt der Zukunft divinatorisch zu erkennen und herauszubilden vermöchte. Er würde aber schwerlich fehlen, wenn wirklich das rechte lebendige Be-

dürfniß, d. h. ein Publicum zu solchem Verständniß schon vorhanden wäre. Denn das Publicum wird nicht durch die Bühne, sondern durch ein tüchtiges Leben für eine tüchtige Bühne gebildet. Die dramatische Poesie spricht nicht mit den Gelehrten und Gebildeten allein, sondern unmittelbar zum Volke, sie kann mithin eine höhere Bildung der Zukunft nur bis zu einem gewissen Grade anticipiren und ist, mehr als jede andere Dichtungsart, ein Kind ihrer Zeit, ihrer Leiden und Freuden, ihrer Wahrheiten und Irrthümer. So lange daher unsere Zeit nicht von großen Gedanken, die jetzt nur erst blitzartig hin und her fahren, wieder dauernd durchleuchtet, und die grobe Abgötterei mit dem Materialismus gebrochen wird, so lange wir in Religion und Politik nur noch experimentiren, so lange wird auch unser Drama ein bloßes Experiment bleiben.

Druck von C. E. Elbert in Leipzig.

14 DAY USE
RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED